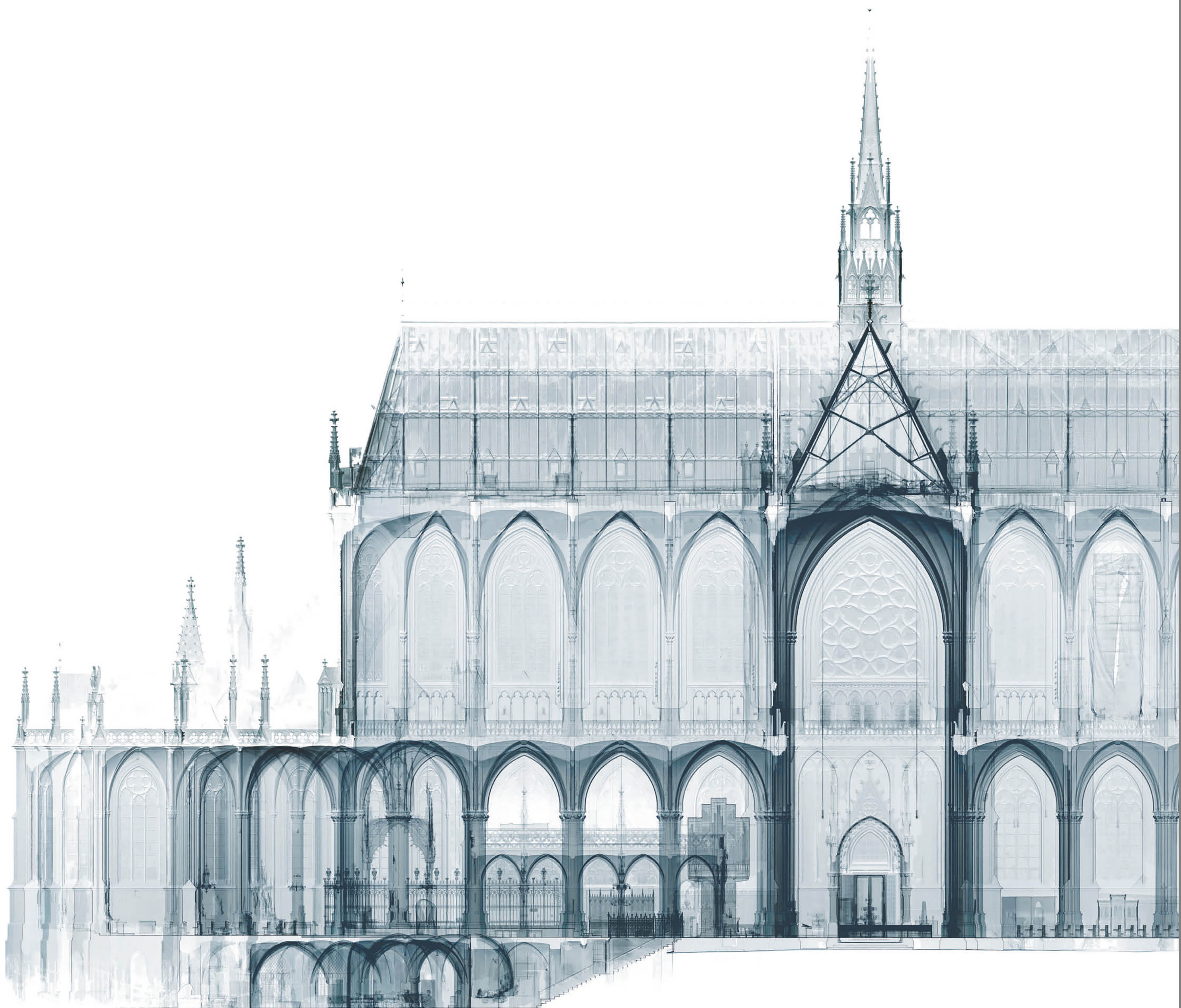


ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVII • 2023 • Heft 2

Der Linzer Mariendom



Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXVII · 2023 · Heft 2

Die „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I / 1902 – Band IX / 1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

Impressum

ÖZKD LXXVII · 2023 · Heft 2

Der Linzer Mariendom

Herausgeber: Bundesdenkmalamt, Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien,
Abteilung für Denkmalforschung, Dr. Paul Mahringer

Inhaltliches Konzept: Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Anna Minta, Markus Stickler BA MA, Mag.^a Petra Weiss

Redaktionsleitung: Markus Stickler BA MA

Redaktion: Abteilung für Denkmalforschung

Korrektorat: Dr.ⁱⁿ Helene Srubar

Layout, Satz und Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH, Druckhausstraße 1, 2540 Bad Vöslau

Design: BKA Design & Grafik

Verlag: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bäckerstraße 13, 1010 Wien

Alle Rechte vorbehalten. © Bundesdenkmalamt 2024

ISSN: 0029-9626

Inhalt

Paul Mahringer Vorwort	5
FOKUS Der Linzer Mariendom	
Günther Buchinger, Tobias Lindorfer Der Linzer Mariendom. Ausdruck einer Zeitenwende?	9
Anna Minta Der Linzer Mariendom und die (Neo)Gotik als architektonisches und gesellschaftliches Reformprojekt	17
Michael Hager, Katrin Spindler (K)Ein Platz für das Denkmal. Untersuchung des öffentlichen Raumes am Beispiel des Mariendoms	26
Markus Stickler Die Linzer Dombauhütte als Schnittstelle von Mittelalter und Moderne	36
Ewald Volgger Das ursprüngliche Raumkonzept des Linzer Mariendoms und die jüngste liturgische Neugestaltung	43
Nina Kogler „[...] der Linzer Dom wird durch lange Jahrhunderte ein ehrendes Denkmal bilden für seinen Gründer [...]“. Bischof Franz Joseph Rudigier und der Maria-Empfängnis-Dom in Linz	51
Martina Resch Marianische Möglichkeitsräume. Der Mariendom und seine Frauen	57
Christina Wais-Wolf Die Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Auf den Spuren vergangener Zerstörung und Wiederherstellung	64
Susanne Beseler „Ganz schön bist du, Maria, und kein Makel ist an dir.“ Restauratorische Aspekte zur Ausstattung des Kapellenkranzes des Linzer Mariendoms	73
Judith Wimmer „[...] der Kunst und dem Style gewissenhaft Rechnung getragen [...]“. Liturgische Objekte des Linzer Mariendoms	83
Literaturverzeichnis	90
English Abstracts	96
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	99
Abbildungsnachweis	100

Vorwort

Der vorliegende Band beschäftigt sich mit dem Linzer Mariendom. Unter Verwendung neuen Archiv- und Fotomaterials wird dieser sowohl aus kunst- wie auch aus kulturhistorischer Sicht unter besonderem Augenmerk auf wichtige Ausstattungselemente, wie den Glasfenstern und Mosaiken sowie den öffentlichen Raum, beleuchtet. Nach einer stilistischen Einordnung durch Günther Buchinger und Tobias Lindorfer, interpretiert Anna Minta die (Neo)Gotik des Mariendoms als architektonisches und gesellschaftliches Reformprojekt. Danach wird von Michael Hager und Katrin Spindler auf die Bedeutung und den Wandel des öffentlichen Raums um den Dom eingegangen. Markus Stickler analysiert die Linzer Dombauhütte als Schnittstelle von Mittelalter und Moderne und Ewald Volgger erläutert das ursprüngliche Raumkonzept und die jüngste liturgische Neugestaltung. Danach folgen kulturhistorische Betrachtungen zur Entstehung des Doms durch den Gründer Bischof Franz Joseph Rudigier und seiner Geisteshaltung von Nina Kogler und zu den Frauenbildern im Mariendom von Martina Resch. Christina Wais-Wolf widmet sich der Fensterausstattung mit Schwerpunkt auf die Restauriergeschichte. Auf die Restaurierung des Kapellenkranzes mit seinen Mosaiken geht Susanne Beseler ein und der abschließende Beitrag von Judith Wimmer ist den liturgischen Objekten des Mariendoms gewidmet.

Ein besonderer Dank gilt an dieser Stelle den Kooperationspartnern, Anna Minta von der Katholischen Privatuniversität Linz, Clemens Pichler von der Rudigierstiftung, dem Diözesanarchiv, hier vor allem Archividirektor Klaus Birngruber, der Recherchen für die vorliegenden Beiträge mit viel Kompetenz unterstützt hat, sowie dem Planarchiv des Domes. Zudem ist Judith Wimmer für die Erstellung des Literaturverzeichnisses zu danken.

Die Autor:innen, denen ebenfalls gedankt wird, widmen diese Ausgabe dem ehemaligen Dombaumeister Wolfgang Schaffer, der in seiner Amtszeit 2005–2022 die Restaurierungsarbeiten am Dom kompetent geleitet, die Erforschung mit Leidenschaft vorangetrieben und zahlreiche innovative Projekte, darunter auch dieses Heft, mit viel Enthusiasmus unterstützt hat.

Paul Mahringer

FOKUS Der Linzer Mariendom





Der Linzer Mariendom. Ausdruck einer Zeitenwende?

Der Linzer Mariendom gilt neben der Wiener Votivkirche zurecht als Hauptwerk der österreichischen Sakralarchitektur des 19. Jahrhunderts in neogotischen Formen.¹ Dementsprechend gut erforscht² soll hier der Dombau dahingehend untersucht werden, inwiefern seine zu definierende stilistische Einordnung in den Kontext der zeitgenössischen politischen Veränderungen gestellt werden kann. Da Architektur immer aus dem Aufeinandertreffen einer Intention eines Auftraggebers, im konkreten Fall des Linzer Bischofs Franz Joseph Rudigier, mit den Möglichkeiten eines Architekten, hier des aus der Kölner Dombauhütte stammenden Vincenz Statz, entsteht, werden im Folgenden formale Aspekte der architektonischen Formfindung mit ideengeschichtlichen Gesichtspunkten abgeglichen und auf ihre Kongruenz geprüft.

Die klerikal patriotischen Intentionen des Auftraggebers Bischof Franz Joseph Rudigier im Sinne einer „rationalen Romantik“

Die baukünstlerischen Wünsche Bischof Rudigiers resultierten aus den historischen Ereignissen und Auseinandersetzungen Mitte des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt war der damals bereits seit dem Mittelalter bestehende katholische Glaubensinhalt von der Unbefleckten Empfängnis Mariens, der – ein von konservativen Kräften der Kirche lang gehegter

Wunsch – 1854 durch Papst Pius IX. zum Dogma erhoben wurde.³ Infolge eines seit dem 13. Jahrhundert schwelenden Glaubensstreits zwischen den Franziskanern (Conceptio immaculata) und den Dominikanern (Sanctificatio Mariae) formulierte und anerkannte erstmals das Konzil von Basel 1439 den Glaubensinhalt im Sinne der Franziskaner, sodass die Unbefleckte Empfängnis Mariens 1477 in Rom und dann erst 1708 für die gesamte katholische Kirche⁴ zum Hochfest erhoben werden konnte. Das Dogma hatte also in der Westkirche⁵ bis ins 13. Jahrhundert zurückreichende Wurzeln. Als 1855 Bischof Rudigier zur Verewigung des Dogmas die Errichtung eines Mariendoms forderte,⁶ wurde in einer Versammlung folgerichtig, doch ohne explizite Nennung dieses Sachverhalts beschlossen, den theologischen Wurzeln des Dogmas durch zeitlich entsprechende gotische Formen Ausdruck zu verleihen.⁷

Im selben Jahr 1855 verabschiedete man das Konkordat,⁸ womit das josephinische Staatskirchentum überwunden wurde und ein gesellschaftlicher Rückschritt in die Zeit vor der Aufklärung erfolgte.⁹ Die liberalen Kräfte liefen dagegen Sturm – ein Kulturkampf war die Folge, der 1862 seinen ersten Höhepunkt erreichte. In diesem Jahr des Baubeginns des Mariendoms sollten die Kirchen des Kaiserreichs Hochämter zum ersten Jahrestag der liberalen Verfassung abhalten. Teile der Amtskirche, so auch Bischof Rudigier, stellten sich dagegen.¹⁰ Die Messen wurden stattdessen für den Kaiser und den Staat gelesen, ohne die Verfassung zu erwähnen. In diesem Kontext einer klerikalen, antiliberalen

1 Krause 2002, S. 201–204.

2 Doberer 1951; Vogts 1960; ÖKT XXXVI; Prokisch 1984; Krause 1988; Kratz 1994; Hermann 2012; Buchner / Mainzer 2018.

3 Radlbeck-Ossmann 2012.

4 Aus diesem Grund wurden in Österreich Neubauten mit diesem Patrozinium erst im Barock errichtet, etwa die Kollegienkirche Johann Bernhard Fischers von Erlach in Salzburg (1696–1707). Gelegentlich wurden auch bereits bestehende Marienpatrozinien umgewidmet, z. B. jenes der barocken Basilika von Wilten in Innsbruck (1751–1756), deren mittelalterlicher Vorgängerbau noch Unserer Hohen Frau geweiht war.

5 In der Ostkirche geht die Verehrung bis ins 10. Jahrhundert zurück.

6 Doberer 1951, S. 201; Planner-Steiner 1983, S. 8; ÖKT XXXVI, S. 76.

7 Doberer 1951, S. 205.

8 Slapnicka 1984/85, S. 5.

9 Die katholische Kirche erhielt mit dem Konkordat wieder mehr Autorität in Bildungs- und Familienangelegenheiten.

10 Slapnicka 1993/94b.

ralen Ideologie ist der Dombau als politisches Manifest und als Beschwörung des Mittelalters als Epoche zu verstehen, in der die gesellschaftliche Position der Kirche scheinbar noch unbestritten gewesen wäre. Auch wenn diese Erzählung geschönt war,¹¹ so handelte es sich doch um ein für die lange dauernde Errichtung des neogotischen Doms erfolgreiches Narrativ.

Als die Maigesetze von 1868 das Konkordat von 1855 revidierten,¹² rief der Exponent einer modernen *Ecclesia militans*,¹³ Bischof Rudigier, in einem Hirtenbrief zum Widerstand dagegen auf.¹⁴ Rudigier wurde 1869 angeklagt und zu vierzehn Tagen Kerker verurteilt, vom Kaiser jedoch begnadigt. Somit hatte der im Werden begriffene Dom einen „Beinahe-Märtyrer“ und einen im Volk fortan höchst populären Bischof, der nach seinem Tod 1884 zunächst im Alten Dom bestattet und später in den Neuen Dom umgebettet wurde, wo er 1891/92



Abb. 1: Linzer Mariendom, dritte Kapelle im östlichen Chorumgang, Kenotaph für Bischof Franz Joseph Rudigier, Franz Maria Doppelbauer, 1891

nach mittelalterlicher Tradition ein Kenotaph als Hochgrab erhielt (Abb. 1).

Der Linzer Mariendom ist somit von Auftraggeberseite als Denkmal eines klerikalen Patriotismus zu werten,¹⁵ dessen gesellschaftlicher Stellenwert durch die Errichtung eines neuen „mittelalterlichen“ Doms für die junge Diözese vom ganzen Land unter Beweis gestellt werden sollte („*Symbol unserer Einheit*“¹⁶, siehe auch die Darstellungen der marianischen Wallfahrtsorte des Landes ob der Enns in den Glasfenstern des Doms). Politisch bildete der monumentale Bau eine Machtdemonstration nicht nur gegen den Liberalismus, sondern auch gegen den Kapitalismus (im Vertrauen auf Gott und die Großzügigkeit der Gläubigen wurde kein Kostenvoranschlag für den Bau eingeholt¹⁷) und schließlich gegen den Materialismus („*zum Trost für die Gotteskinder und zur Beschämung für die Kinder der Welt – ein sprechender Beweis, dass unser Volk nicht in der Materie versunken, sondern immer noch hochherzig genug sei, um die materiellen Interessen den geistigen bereitwilligst zu opfern*“¹⁸). Im Umkehrschluss sollte der Bau eine „*Festung gegen Unglauben, Irrglauben und Laster*“ sein.¹⁹ Diesen verklärenden Blick auf die zeitgenössische Gesellschaft könnte man als Äußerung einer romantischen Weltansicht mit einer Sehnsucht nach einem nie existenten mittelalterlichen Ideal bezeichnen. In dieser Hinsicht steht der Linzer Dom in einer Tradition des katholischen Architekten Augustus Welby Pugin und der anglikanischen Ecclesiologists, die in den 1830er/40er Jahren in England parallel zueinander die Rückbesinnung auf die gotischen Vorbilder in Zusammenhang mit einer Wiederherstellung einer idealisierten mittelalterlichen Gesellschaft sahen.²⁰ Dem steht auf der anderen Seite die sehr rationale Vorgangsweise anlässlich der Fundamentierung des Doms im Jahr 1862 gegenüber. Um die Ausführungstreue für das Bauwerk in mittelalterlichen Formen zu sichern und jeder späteren Abweichung trotz der zu

11 Schon im Mittelalter wurde die Stellung der Kirche in zahlreichen Auseinandersetzungen von den sogenannten Häretikern in Frage gestellt.

12 Die bis heute gültige Trennung von Kirche und Staat wurde eingeführt, weltliche Gerichte wurden für die Ehegerichtsbarkeit zuständig und das Schulwesen unter die Leitung des Staates gestellt.

13 Der auf die mittelalterliche Theologie zurückgehende Begriff der *Ecclesia militans* beschreibt die irdische Kirche, die gegen Sünde und Teufel zu kämpfen hat. Im Gegensatz dazu steht die *Ecclesia triumphans*, die in der unmittelbaren Anschauung Gottes steht.

14 Slapnicka 1984/85, S. 6.

15 Planner-Steiner 1983, S. 10.

16 Erklärung Bischof Rudigiers 1869 anlässlich der Einweihung der Votivkapelle, vgl. Doberer 1951, S. 202 f.

17 Doberer 1951, S. 203; Kratz 1994, S. 3.

18 Planner-Steiner 1983, S. 10.

19 Krause 2002, S. 203.

20 Mignot 1983, S. 58, 60.

erwartenden langen Bauzeit vorzubeugen, wurden zunächst die gesamten Fundamente errichtet und dann teilweise wieder zugeschüttet, bis die betreffenden Abschnitte tatsächlich planungsgetreu hochgezogen wurden.²¹ Doch auch dieses Phänomen ist bereits bei Pugin in Form exakt vorgegebener Richtlinien zum Bau neogotischer Kirchen im Sinne einer „*rationalen Romantik*“ nachweisbar.²²

Folgerichtig suchte Bischof Rudigier für den Dombau einen Architekten, der sowohl seine romantischen Vorstellungen als auch eine strikte Planung und Bauausführung umsetzen konnte. Vincenz Statz, dem über die Kölner Dombauhütte die Werke Pugins, der Ecclesiologists in England und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc in Frankreich bestens bekannt waren,²³ wurde auf Empfehlung des Wiener Kardinals Joseph Othmar Rauscher 1858 von Bischof Rudigier mit der Planung beauftragt.²⁴ Statz, der noch beim Wettbewerb um die Wiener Votivkirche gegenüber Heinrich Ferstel 1855 den Kürzeren gezogen hatte,²⁵ war nach dem Beginn seiner Tätigkeit als Domwerkmeister in Köln innerhalb weniger Jahre zu einem der bedeutendsten neogotischen Architekten des heutigen Nordwestdeutschland geworden, dessen Œuvre mehr als 150 überwiegend sakrale Bauten, aber auch Renovierungen historischer Gebäude umfasste.²⁶ Seine Werke nahmen strukturell wie gestalterisch die Formen der Gotik der Region auf und entwickelten diese den baulichen Anforderungen entsprechend weiter. Der Linzer Dom gilt als Statz' wichtigste Kirche; die Marienbasilika in Kevelaer, St. Mauritius in Köln oder die Marienkirche in Aachen werden als weitere gestalterisch und typologisch originelle und entwicklungsgeschichtlich bedeutende Hauptwerke gewertet.²⁷

Die Architektur des Linzer Mariendoms

Die historischen Vorbilder des Linzer Doms wurden bereits eingehend und im Detail von Erika Doberer,²⁸ Christian Kratz,²⁹ Maximiliane Buchner und Udo Mainzer³⁰ analysiert, sodass an dieser Stelle Andeutungen genügen. Vincenz Statz war, wie schon Buchner und Mainzer erkannten, in der relativ kurzen Planungszeit von 1858/59 dazu gezwungen, auf verschiedene, ihm bereits bekannte Quellen zurückzugreifen.³¹

Statz errichtete eine gesüdete, dreischiffige, kreuzrippengewölbte Säulenbasilika (Abb. 2) nach französischen und deutschen Vorbildern³² mit einem Sterngewölbe in der Vierung (Abb. 3),³³ einem Querhaus mit Fensterrosen und einem äußeren, durch Dienste ausgeschiedenen Joch,³⁴ einem Chorumgang mit spätgotisch anmutenden Springrippengewölben im Polygon (Abb. 4)³⁵ und einem Kapellenkranz, der keine regelmäßigen Polygone, sondern Raumgruppen mit Blendmaßwerkwänden ausbildet (Abb. 5).³⁶ Die Einturmfassade (Abb. 6), die sich einer formalen Ableitung entzieht und am ehesten mit dem Turm der von Statz 1856 entworfenen Mauritiuskirche in Köln verglichen werden kann, muss als Typus unter dem Einfluss der Ecclesiologists und Pugins³⁷ im Sinne eines bürgerlichen Münsterturms als Zeichen dafür gesehen werden, dass der Linzer Dom auch als Stadtpfarrkirche diente.³⁸ Ebenso funktional bedingt entstanden im Dom strukturell von den gotischen Vorbildern deutlich abweichende Elemente wie die Krypta (Abb. 7), die als Grablege der Bischöfe dient und auf einen romanischen Bautypus unter erhöhtem Chor (hier ohne Erhöhung und daher stark eingetieft) rekurriert; oder die vollkommen vorbildlosen Turmk-

21 Krause 2002, S. 203.

22 Mignot 1983, S. 58, 60.

23 Ebenda, S. 65, 67.

24 ÖKT XXXVI, S. 76; Wacha 1976, S. 173; Kratz 1994, S. 3.

25 Vogts 1960, S. 41; Wacha 1976, S. 170.

26 Vogts 1960, S. 15.

27 Buchner / Mainzer, S. 259–262; Vogts 1960, insbesondere S. 16–46.

28 Doberer 1951.

29 Kratz 1994.

30 Buchner / Mainzer 2018.

31 Buchner / Mainzer 2018, S. 279.

32 Vgl. Notre-Dame in Paris, die Kathedrale St. Gudula in Brüssel und die Zisterzienserabteikirche in Altenberg.

33 Vgl. die Kathedralen von Amiens und Auxerre.

34 Vgl. Notre-Dame in Paris.

35 Vgl. den spätgotischen Chor von St. Marien in Kempen in Nordrhein-Westfalen. Die österreichischen Werke des 15. Jahrhunderts dürften Statz nicht bekannt gewesen sein, vgl. Buchner / Mainzer 2018, S. 276 f.

36 Vgl. die Kathedrale von St. Denis, die Liebfrauenkirche in Trier und die Zisterzienserabteikirche in Altenberg.

37 Krause 2002, S. 203.

38 Im Gegensatz zu einer katedralen Doppelturmfassade, vgl. Buchner / Mainzer 2018, S. 266. Statz stattete fast alle seine Kirchen mit Einturmfassaden aus; der Gestaltung von Türmen galt sein besonderes Interesse. Vgl. dazu Vogts 1960, S. 24.



Abb. 2: Linzer Mariendom, Blick ins Langhaus nach Süden



Abb. 3: Linzer Mariendom, Vierung, Blick ins Gewölbe



Abb. 4: Linzer Mariendom, Blick in den westlichen Chorungang



Abb. 5: Linzer Mariendom, dritte Kapelle im westlichen Chorungang, Wand mit Blendmaßwerk



Abb. 6: Linzer Mariendom, Ansicht von Südwesten

ellen, die liturgisch bedingt als Tauf- und Totenkapelle errichtet wurden; die ungewöhnlichen Querhausannexe, in die im Süden Musikemporen gestellt wurden (Abb. 8), die in den Chorumgang reichen und formal an Lettner erinnern; und nicht zuletzt die Votivkapelle (Abb. 9). In ihrer Raumstruktur entbehrt sie als zweischiffige Chorscheitelkapelle jedwedem Vorbild³⁹ und kann nur funktional erklärt werden, wonach die Pilger zur Patronin der Kapelle, der ohne Makel der Erbsünde empfangenen Königin, vom Chorumgang in einem Einbahnsystem (dem „Chorweg“, wie er von Statz am Grundriss des Doms genannt wurde, Abb. 10) durch die Chorscheitelkapelle geführt werden konnten.⁴⁰ In den Detailformen ungotisch präsentieren sich weiters die Brüstungen der Laufgänge im Mittelschiff, die Gewölbe der Querhausportalvorhallen in maurischen Formen und einzelne romanisch wirkende Details am Turm. Somit kombiniert der Dom konkrete gotische und ungotische Einflüsse mit originären Ansätzen, die in der Regel funktionell bedingt waren und auf einer Diskussion zwischen dem Architekten und dem Auftraggeber beruht haben dürften.



Abb. 7: Linzer Mariendom, Krypta mit westlichem Umgang

Stilistische Einordnung des Linzer Mariendoms

Wie lässt sich der Linzer Mariendom nun stilistisch verorten? Erika Doberer erklärte den Dom 1951 zu „*einem späten, vielleicht dem letzten wesentlichen Werk des romantischen Sakralbaus*“,⁴¹ wobei sie ihn in ihrer Argumentation der „*historistischen*“ Votivkirche gegenüberstellte. Als romantisch sah sie vor allem die große Breite der rezipierten gotischen Formen und deren freie Verwendung und Weiterentwicklung an.⁴² Außerdem hätte der Linzer Dom eine größere „*Erlebnisbreite*“ als die strenger, historisch korrekter zitierenden historistischen Bauten.⁴³

Die Unterscheidung zwischen „Romantik“ und „Historismus“ wurde wenige Jahre später von Renate Wagner-Rieger neu systematisiert.⁴⁴ Ihre Trias *Romantischer Historismus*, *Strenger Historismus* und *Späthistorismus*, die sie zunächst für Wien entwarf, wurde vielfach rezipiert und stellt bis heute ein wichtiges Kategorisierungsschema für die Architektur des 19. Jahrhunderts dar. Diese drei Phasen des Historismus beziehen sich dabei nicht auf Epochen als Vorbilder (Romanik, Gotik,

39 Die Ableitung von der spätgotischen Stiftskapelle des St. Nikolaushospitals in Bernkastel-Kues ist zwar formal zutreffend, jedoch nicht für den Typus einer Chorscheitelkapelle, vgl. Buchner / Mainzer 2018, S. 277.

40 Doberer 1951, S. 215.

41 Ebenda, S. 220.

42 Ebenda, S. 221.

43 Ebenda, S. 219.

44 Wagner-Rieger 1970.

Renaissance, Barock), sondern auf strukturelle Phänomene, die einen Stilbegriff prägen. Im Gegensatz dazu werden in anderen Ländern meist Begriffe wie *Neogotik* und *Neorenaissance* bemüht, ohne die strukturellen Veränderungen innerhalb der Rezeption der Vorbilder einem Stilwandel zuzuschreiben,⁴⁵ wodurch die Gefahr einer oberflächlichen Betrachtung gegeben ist. Wagner-Rieger beschrieb den Romantischen Historismus als eine „repräsentative Synthese“ aus den Leistungen der Kunst und Architektur vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. „In selbstständiger Auseinandersetzung mit den historischen Vorbildern suchte man in schöpferischer Subjektivität originelle Lösungen zu schaffen.“⁴⁶ Der Rückgriff auf mittelalterliche Epochen war in Zusammenhang mit der zunehmenden wissenschaftlichen Erforschung von historischen Denkmälern und der damit immer besser werdenden Kenntnis ihrer Architektur zu sehen.⁴⁷ Im Strengen Historismus geschähe die Rezeption vergangener Stile aus anderen Beweggründen: Wörtlich zitierte Elemente historischer Bauten sollten auf moderne Bauaufgaben übertragen, dabei jedoch nicht ein Gebäude nachgebildet, sondern eine „neue Ganzheit im Sinne des historischen Stils“⁴⁸ geschaffen werden. Das wörtliche Übernehmen der besten Lösungen aus der Vergangenheit wäre eine

rationale und sichere Methode für das Schaffen solider Architektur gewesen und stünde im Gegensatz zur subjektiven, künstlerischen, irrationalen Gestaltung der Romantik.⁴⁹ Claude Mignot konstatierte in der Romantik (im Sinne von Wagner-Riegers Romantischem Historismus) religiöse und nationale Werte, denen die Gotik ihre Wiederentdeckung verdankte, die in der Neogotik ab der Jahrhundertmitte (im Sinne von Wagner-Riegers Strengem Historismus) zwar nicht verschwanden, doch gegenüber den Kriterien von Konstruktion, Gliederung und Ästhetik an Bedeutung einbüßten.⁵⁰ Auch Dieter Dolgner erkannte in Bezug auf die Neogotik einen nach der Jahrhundertmitte stattfindenden Paradigmenwechsel von „stimmungsmäßig-naiver Rezeption“ der mittelalterlichen Architektur zur wissenschaftlichen „Reißbrettneogotik“.⁵¹

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen formalen und strukturellen Analyse lässt sich eine Entscheidung darüber, ob der Linzer Mariendom dem Romantischen oder dem Strengem Historismus zuzuordnen sei, nur schwer treffen. Im Dom treten beide Prinzipien parallel auf: Es werden sowohl Vorlagen frei verwendet und gemischt (Zitate aus einer früheren Epoche (Romanik) und aus einer anderen Kultur (maurische Kunst) – allerdings ausschließlich am Außenbau) als auch wörtlich Zitiertes strukturell weiterentwickelt (Krypta, Turmkapellen, Musikemporen, Votivkapelle). Auch im Vergleich mit der dem Strengem Historismus zugeschriebenen Wiener Votivkirche ist das Entwickeln unmittellalterlicher, doch funktional bedingter neuer Raumstrukturen in gotischen Formen durchaus ähnlich. So können etwa die vier polygonalen Querhauskapellen der Votivkirche, die der Ausschreibung des Wettbewerbs Rechnung trugen, wonach vier Altäre außerhalb des Chores aufgestellt werden sollten, den Linzer Turmkapellen als Analogon beigelegt werden. Zitate aus anderen Epochen sind an der Votivkirche ebenso wenig zu finden wie Inkongruenzen in der Verwendung der gotischen Vorlagen. Während in der Votivkirche Formen des 14. Jahrhunderts (Obergradfenster) über ältere Bauformen des 13. Jahrhunderts gestellt wurden oder etwa die Kirche Saint-Jean-Baptiste in Belleville, Paris, 1854–1859 erbaut von Jean-Baptiste-Antoine Lassus,



Abb. 8: Linzer Mariendom, Empore im östlichen Chorumgang

45 Dolgner 1993.

46 Wagner-Rieger 1970, S. 98.

47 Ebenda.

48 Ebenda, S. 150.

49 Ebenda.

50 Mignot 1983, S. 118.

51 Dolgner 1993, S. 75 f.



Abb. 9: Linzer Mariendom, Votivkapelle

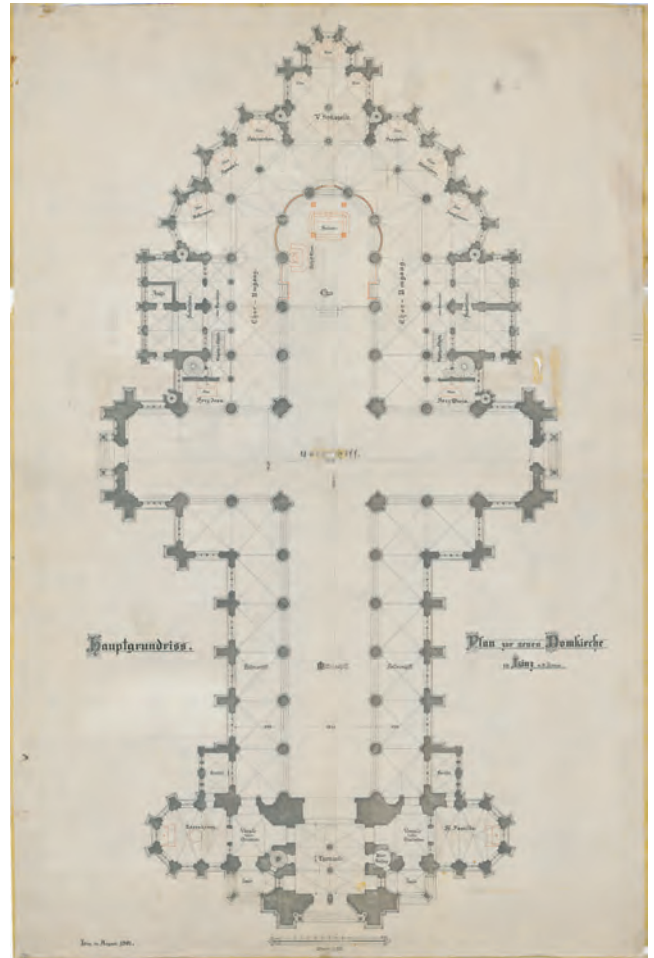


Abb. 10: Lichtpause und Umzeichnung, 1901, nach Vincenz Statz, Linzer Mariendom, Haupt-Grundriss, wohl 1859

überhaupt eine Kathedrale des 13. Jahrhunderts in Reinkultur wiedergibt, verband Statz Formen der Früh-, Hoch- und Spätgotik nicht so miteinander, dass von einem logischen Prinzip einer Bauabfolge gesprochen werden könnte (Baufortschritt von Osten nach Westen oder von unten nach oben). Neben den spätgotischen Springrippen im Chorumgang ist in Linz vor allem an das aufgrund einer Umplanung netzrippengewölbte Joch unter dem Turm zu denken, der darüber deutlich ältere Formen zitiert. Die Zuschreibung des Mariendoms an die Prinzipien des Strengen Historismus im Sinne einer wissenschaftlichen Analyse der Vorbilder gerät dadurch ins Wanken.

In dieser Situation ist es hilfreich, bislang wenig beachtete Quellen heranzuziehen – zwei Musterbücher

von Vincenz Statz, die er mit Georg Gottlob Ungewitter in den Jahren 1856 und 1861 herausgegeben hat.⁵² In einer beeindruckenden Anzahl von äußerst detailgetreuen Stichen präsentierte er zahlreiche gotische Bauten Nordwestdeutschlands sowie deren Ausstattung. Überraschenderweise wurde davon kein einziges Detail im Linzer Mariendom zitiert. In der Einleitung zum ersten der beiden Bücher⁵³ beschrieb Statz seine Arbeitsweise, wonach der „Rückkehr“ zur Gotik nichts weniger „als eine unselbstständige Nachahmerei derselben“⁵⁴ entspräche, während „von einem naturgemäßen, fruchtbringenden Anknüpfen an die große Kunst des Mittelalters nur in der Art die Rede sein [kann ...], daß man mit den Bildungsgesetzen derselben sich innig vertraut macht, und aus ihnen heraus Neues,

52 Statz / Ungewitter 1856 und Statz / Ungewitter 1861. Statz publizierte zudem zwei weitere Musterbücher: Statz / Reichensperger 1856 und Statz 1867. Diese sind aufgrund des Inhalts bzw. des späten Erscheinungsdatums für den Linzer Dom nicht relevant.

53 Statz / Ungewitter 1856, S. 1–13.

54 Ebenda, S. 4.

*Lebendiges schafft.*⁵⁵ Aufgrund einer soliden Kenntnis gotischer Gestaltungsprinzipien und unter deren Verwendung sollten Künstler also im Sinne von Wagner-Riegers Strenghem Historismus Neues schaffen.⁵⁶ Statz erläuterte, „Die „Bildungsgesetze [...] liegen am klarsten und einfachsten in der Kunst des dreizehnten Jahrhunderts zu Tage“. Er schätzte allerdings genauso die „waghalsigen, glänzend-phantastischen“ Werke der späteren Gotik und polemisierte gegen die Gotiker des „akademisch-classischen Lagers“, die die Frühgotik als „mustergültig“ erklärten. Ihren Ansatz sah er als „Puristere“ und „irrig und gefährlich“.⁵⁷ Statz empfahl, das klassische Vokabular der Frühgotik als Ausgangspunkt zu nehmen, um sich auf dieser Basis mit der Gotik vertraut zu machen und in einem zweiten Schritt spätere Stilstufen zu erkunden. Dabei warnte er vor inhaltsleerer „Dekoriererei“ und plädierte für eine logische, aus der historischen Genese heraus begründete Verwendung von Stilformen.⁵⁸ Diese Forderung muss für den Linzer Mariendom aus Sicht der modernen Bauforschung als teilweise misslungen betrachtet werden, wie oben bereits dargelegt wurde. Die Prinzipien des Strenghem Historismus sind auch noch nicht konsequent erreicht, wenn man etwa an die für eine gotische Kathedrale anachronistische Verwendung einer Krypta denkt. Wenn Dieter Dolgner den Linzer Mariendom nicht einem Stil, sondern einer Schule, der Kölner Bauschule, zuordnete, die sich von anderen Architektenkreisen durch ihr antiakademisches Bauhüttenideal im Sinne Viollet-le-Ducs unterschied,⁵⁹ so äußert sich darin ebenfalls ein noch

romantisches Ideal. Statz betonte, dass die zeitgenössischen Künstler „zu aufgeklärt, zu gebildet“⁶⁰ wären, was verhindere, dass sie eine lebendige Kunst erschaffen könnten. Stattdessen plädierte er dafür, „in die Fußstapfen der alten, ‚naiven‘ Meister“ einzutreten⁶¹ und aus der Praxis heraus und vom Gefühl geleitet Kunst zu schaffen – Statz legte etwa den Durchmesser der Langhaussäulen vor Ort mit seinen Armen fest.⁶²

Die formal-strukturelle Analyse des Linzer Mariendoms trifft sich somit mit den Selbstzeugnissen von Vincenz Statz und den Schriften seines Auftraggebers Bischof Franz Joseph Rudigier. In ihren Vorstellungen kongenial von der Geisteshaltung der Spätromantik geleitet, drangen sie gemeinsam in künstlerisches Neuland vor und überschritten die Schwelle zum Strenghem Historismus,⁶³ ohne ihre Wurzeln im Romantischen Historismus aufzugeben.⁶⁴ Der Dom steht somit künstlerisch an einem Übergang, der wohl nicht zufällig mit einer Zeitenwende für die katholische Kirche in Österreich zusammenfällt. Als der gesellschaftliche Machtverlust der Kirche eingeleitet und erste Weichen zur Trennung von Kirche und Staat im modernen Sinn gestellt wurden, beschwor der Linzer Mariendom das romantische Ideal einer sozialen Einheit im mittelalterlichen Sinne und setzte gleichzeitig einen rationalen Akzent für die Zukunft: Entgegen den gesellschaftspolitischen Entwicklungen sollte der Dom als städtebauliche Landmark die Stadt Linz als katholisches Bollwerk definieren und die Forderung nach dem Vorrang der Kirche gegenüber den neuen politischen Strömungen für alle Zeiten demonstrieren.

55 Statz / Ungewitter 1856, S. 4.

56 Ebenda.

57 Ebenda, S. 6.

58 Ebenda.

59 Mignot 1983, S. 67; Dolgner 1993, S. 78.

60 Statz / Ungewitter 1856, S. 7.

61 Statz / Ungewitter 1856, S. 7.

62 Doberer 1951, S. 217.

63 In ihrer viel sparsameren Instrumentierung schafften es in Österreich etwa die Stiftskirche von Admont (1866–1869) und die Stadtpfarrkirche von St. Johann im Pongau (1873–1876) ein einheitliches strenghistoristisches Bild eines neogotischen Sakralbaus zu vermitteln.

64 Schon von Prokisch 1984, Teil I, S. 70, Teil II, S. 156, erkannt.

Der Linzer Mariendom und die (Neo)Gotik als architektonisches und gesellschaftliches Reformprojekt

Franz Joseph Rudigier, seit 1852 römisch-katholischer Bischof in der erst 1785 gegründeten Diözese Linz, nahm das von Papst Pius IX. am 8. Dezember 1854 verkündete Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariens zum Anlass für einen monumentalen Kirchenbau in Linz. Dieser solle, so Rudigier in seinem Hirtenbrief vom 13. April 1855, ein von dem Volk Oberösterreichs gemeinsam errichtetes Denkmal zu Ehren der Maria sein. Der Aufruf erging an alle Katholik:innen, sich am Bau des Mariendoms zu beteiligen, gegebenenfalls auch nur mit einem „*Marienfennig*“¹. Über die Teilhabe aller an diesem Dombau solle, so Rudigier weiter, die Kirche auch Sitz des Bischofs und Pastorkirche für die wachsende innerstädtische Gemeinde werden. Mit der Betonung auf einem Denkmal-Charakter schrieb Rudigier, dass „*ein schöner und großer Tempel im gotischen oder byzantinischen Style [...] in Linz [entstehen soll, der] mit seinen majestätischen Hallen, mit seinen hochragenden Thürmen, und seinem erhabenen Gottesdienste eine durch Jahrhunderte und Jahrhunderte fortdauernde Lobpreisung dieses großen Geheimnisses*“ werde.² (Abb. 1) Diese Bauankündigung entsprach dem zeitgenössischen Verständnis von einem Denkmal als Monumentalbau und spiegelt Rudigiers tiefe Marienfrömmigkeit wider.³ Er verwies wiederholt auf große Kirchenprojekte in Nachbarländern wie Frankreich, Italien, Irland und „*ja selbst Amerika*“, die Maria gewidmet sind und byzantinischen, romanischen oder gotischen Stilreferenzen folgen.⁴ Unter dem Einfluss des Benediktinerpaters Florian Wimmer aus Kremsmünster,

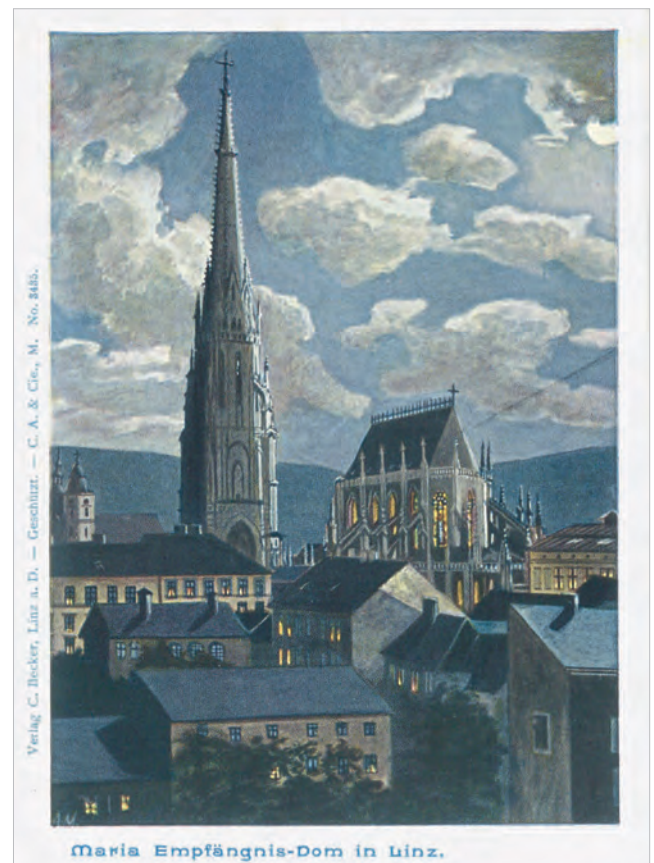


Abb. 1: Linz, Postkarte Mariendom im Bauzustand um 1902 mit vollendetem Turm

der immer wieder bei Restaurierungen und Neubauten von Kirchen liturgisch und ästhetisch beratend aktiv war, fiel schon kurze Zeit später die Entscheidung für einen Dom in gotischer Formsprache.⁵

1 Bischof Rudigier in: Kath. Blätter, 7. Jg., 9.5.1855, Nr. 37, S. 157 f., hier: 157.

2 Rudigier 1855a, S. 28.

3 Zu Rudigier vgl. Meindl 1891; Zinnhobler 1987 und Nina Kogler in diesem Band.

4 Rudigier 1863, S. 253. Vgl. auch o. A., Denkmal zur Erinnerung an die Dogmatisierung der Unbefleckten Empfängnis Mariä, in: Christl. Kunstbl., 5. Jg., Heft 9, 1864, S. 35 f.

5 Zum diözesanen Einfluss von F. Wimmer vgl. den mehrteiligen Nekrolog 1890/91 in den Christlichen Kunstblättern, hier insbesondere 32. Jg., Heft 1, 1891, S. 1–3. Meindl 1891, S. 399, nennt zudem die Fürsprache des Dombau-Vereins und des Dombau-Comités, namentlich Maximilian Pammesberger, Linzer Moraltheologe, zugunsten der Gotik. Vgl. Versammlung des Katholikenvereins am 30.5.1855, in: Kath. Blätter, 7. Jg., 2.6.1855, Nr. 44, S. 187 f.; Hermann 2012, S. 22; Doberer 1951.

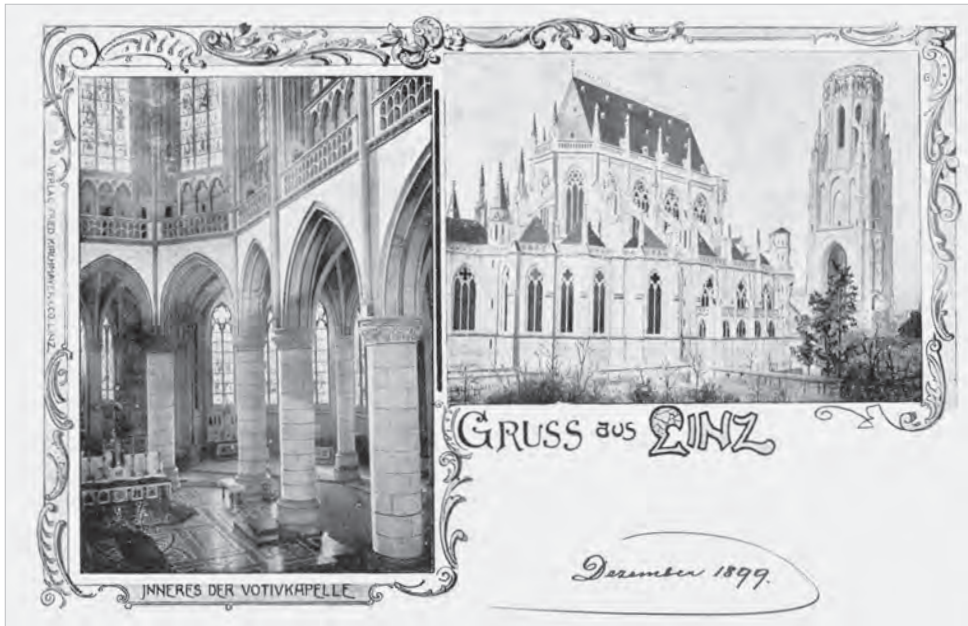


Abb. 2: Linz, Postkarte Mariendom mit Innenansicht der Votivkapelle und dem unvollendeten Turm, Dezember 1899

Es ist die These dieses Beitrags, dass hinter dieser Stilentscheidung nicht nur eine ästhetische Geschmacksfrage stand, sondern mit der Wahl der (Neo) Gotik ein ehrgeiziges Projekt auch in sozialreformerischer Perspektive angestrebt wurde. Der Dombau muss auch als architektonisches Manifest gegen die Moderne und den Liberalismus gelesen werden, gegen eine „Welt, die jetzt nur große Eisenbahnen, Kasernen, Arbeits- und Zuchthäuser baut.“⁶ Als Exponent des politischen Katholizismus in Oberösterreich stellte sich Rudigier gegen den Ausbau säkularer, zivilrechtlicher Kompetenzen des Staates, den er durch eine „ungläubige Philosophie und durch die bösen Beispiele anderer Regierung verführt“ sah.⁷ In den katholischen Kreisen seiner Zeit stand die Gotik für die höchste Form christlichen Kunst- und Architekturschaffens und galt als künstlerischer Ausdruck einer mutmaßlich harmonischen, im innigen Glauben wurzelnden Gesellschaft des Mittelalters. Der Denkmaldom sollte folglich ein visionärer Ort werden, der nicht nur den katholischen Glauben stärken, sondern auch missionarische Qualitäten entfalten sollte, wie die Katholischen Blätter 1855 mitteilten: „Möge der neue Dom manchen außer der Kirche Stehenden einladen zum Eintritt in die allein

rettende Arche, außer welcher es kein Heil giebt.“⁸ Der Linzer Dombau ist, so die These, ein Projekt der moralischen Mobilisierung und gesellschaftlichen Erziehung im Sinne des Katholizismus. Über Stil, Ikonografie und Wertvermittlung, die einer idealisierten Retrospektion des Mittelalters folgten, wurde der Dom zum Mittelpunkt einer breiten Volksbildungskampagne für christliche Werte. (Abb. 2) Die Entscheidung für die Neogotik ist folglich nicht nur eine Stilfrage, sondern zentraler Bestandteil eines sozialen und moralischen Projektes zur Formung der Gesellschaft.

Die Quellenlage zum Stilentscheid ist dürftig. Neben der Beratung durch P. Florian Wimmer und den Dombauverein brachte sich der Wiener Erzbischof Othmar Rauscher in die Diskussion ein.⁹ Er empfahl Bischof Rudigier für einen neogotischen Entwurf den Kölner Baumeister Vincenz Statz, der bei dem Wettbewerb 1854 für die neogotische Votivkirche in Wien den zweiten Platz belegt und große Anerkennung erfahren hatte.¹⁰ Von Bischof Rudigier sind nur wenige Aussagen zur christlichen Architektur und Bildenden Kunst überliefert.¹¹ Seine Haltung bezüglich der im Historismus geführten Stildiskussionen und der geforderten Erneuerung der christlichen Kunst sind daher aus der Geisteshaltung

6 Rudigier 1855b, S. 481.

7 Rudigier 1856, S. 36.

8 Bericht über die Feiern zur Dogmatisierung der Unbefleckten Empfängnis, 1.–3.5.1855, in: Kath. Blätter, 7. Jg., 5.5.1855, Nr. 36, S. 155 f., hier: 156; vgl. auch Meindl 1891, S. 384 f.

9 Vgl. Meindl 1891, insbesondere S. 384–419 und S. 536–578.

10 Zu Statz vgl. Vogts 1960. Im Kontext der Wiener Votivkirche vgl. Wacha 1976; Buchner / Mainzer 2018.

11 Prokisch 1987; zum Kunstschaffen in der Diözese Linz im 19. Jahrhundert vgl. Prokisch 1984.

seiner Zeit herauszuarbeiten. Dieser Beitrag fokussiert auf katholische Zeitungen und Zeitschriften als Quellenmaterial, die seit dem 19. Jahrhundert als breitenwirksames Medium der Informationsvermittlung und Volkserziehung genutzt wurden.¹² Nach einem kurzen Überblick über die Akteur:innen werden Formkonzepte sowie Formungsvorstellung für die Gesellschaft in der Moderne im Kontext des Linzer Dombaus besprochen. Es wird deutlich, dass die (Neo)Gotik des Mariendoms als Stilmittel eine Projektionsfläche zum Bau der Kirche und der Gesellschaft ist.

Katholische Vereine und Zeitschriften. Akteur:innen der Volksbildung und Belehrung im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert gründete sich eine Vielzahl von konfessionellen Vereinen und Zeitschriften, die über ihre Tätigkeit und Publikationsaktivitäten zu wichtigen

Sprachrohren christlicher Wertvorstellungen wurden. Auch in Linz formierten sich im Kontext des Domprojektes katholische Vereine, die am Bau des Doms und der Formung der Gesellschaft teilhaben wollten.

Zentraler Motor des Dombaus war der durch Bischof Rudigier am 1. Mai 1855 gegründete Dombau-Verein. Über Mitgliederbeiträge und Spendensammlungen trug er maßgeblich zum Bau bei. (Abb. 3) Die Mitgliedschaft war freiwillig.¹³ In Hirtenbriefen und werbenden Broschüren wie die *Einladung an das katholische Volk der Diözese von Linz zum Dombau-Verein* von 1856, verfasst von einem *Kooperator auf dem Lande* oder *Der Dombau in Linz. Eine Schrift für das katholische Volk von einem Dorfpfarrer* von 1862 wurde das Bauprojekt erläutert und die katholische Bevölkerung in Stadt und Land nachdrücklich aufgefordert, dem Verein beizutreten. Nicht irdische Vorteile seien die Motivation, Ziel sei, „*das Verherrlichen und das Vermehren des Reiches Gottes auf Erden.*“¹⁴ Mit dem Verweis auf den mittelalterlichen Kathedralbau als einen kollektiven Kraftakt



Abb. 3: Mitgliedskarte für den Beitritt zum Dombau-Verein, mit Abdruck der durch Papst Pius IX. gewährten Ablässe, o. J.

¹² Mein herzlicher Dank geht an meine studentische Assistentin Maria Linecker für die qualitätvolle Unterstützung bei der Zeitschriftenrecherche.

¹³ Abdruck der Satzung vom 10.4.1855 in: *Kath. Blätter*, 7. Jg., 9.5.1855, Nr. 37, S. 158. Vgl. auch Meindl 1891, S. 384–419.

¹⁴ Wimmer 1862, S. 6.

wird quasi die Pflicht zur Teilhabe vermittelt: ein Beitritt sei „nützlich und heilsam“, er bringe „ganz sicher Trost im Leben und Sterben.“¹⁵ Insbesondere aber die von Papst Pius IX. am 22. Juli 1855 verliehenen Ablasserhöhen den moralischen Druck auf Katholik:innen, dem Verein beizutreten und mit Spenden zum Dombau beizutragen.¹⁶ Nicht zuletzt wird Maria selbst instrumentalisiert, um für den Bau zu werben: „*Maria stand ganz rein und weiß [...] Gebt einen Baustein – bat sie leis. Gebt für mein großes, heil'ges Haus.*“¹⁷

Während der Dombau-Verein vor allem finanziell zur Realisierung des Doms beitrug, arbeiteten andere vorrangig an der ideellen Unterstützung. Dazu zählt der seit 1848 geplante und 1859 offiziell gegründete christliche Kunstverein der Diözese Linz (DKV). Er befürwortete nicht nur den Dombau, sondern widmete sich ganz grundsätzlich der Förderung, Erforschung und Pflege der christlichen Kunst und Architektur im Bistum.¹⁸ 1851 gründete sich der Oberösterreichische Kunstverein, der auf einer ersten Ausstellung die Dombaupläne von Vincenz Statz präsentierte. Der Schriftsteller Adalbert Stifter kommentierte den neogotischen Entwurf als von „*der Heiligkeit, von der Würde und dem Ernste seiner Aufgabe durchdrungen*“, aus dem „*das Religiöse, das Feierliche, das Weihevoll und andererseits auch das Reiche, Großartige und [...] Prachtvolle der Anlage dieser Räume entgegen tritt.*“¹⁹ Der DKV wiederum unterstützte die Inventarisierungskampagnen der Diözese, mittels derer die kirchlichen Kunstdenkmäler verzeichnet und erforscht werden sollten.²⁰ Diese wertschätzende Vermittlung der christlichen Baukunst als zentrales kulturelles Erbe der Diözese sollte helfen, den neogotischen Dombau zu legitimieren. Die Kirche habe die „*mittelalterlichen Kunstschulen und Bauhütten neu zu gründen, das so tief gesunkene Handwerk wieder aufzurichten und demselben wahrhaft würdige Aufgaben zu stellen und würdige Muster vorzuhalten.*“²¹



Abb. 4: Linz, Postkarte Mariendom zur Turmvollendung mit Bewerbung der Zeitschrift *Ave Maria!*, Jänner 1902

Seit 1860 veröffentlichte der Verein die *Christlichen Kunstblätter*. Zusammen mit der seit 1894 erscheinenden Zeitschrift *Ave Maria! Illustrierte Monatshefte zur Erbauung, Belehrung und Unterhaltung*, herausgegeben vom Linzer Dombau-Verein, entstanden damit zwei publizistische Organe, die mit hohem Belehrungs- und Gestaltungsanspruch in die Gesellschaft hineinwirken wollten. (Abb. 4) Während die *Christlichen Kunstblätter*

15 Wimmer 1856, zit. S. 18; ebenda, S. 5: „so haben alle dabei mitgewirkt: Arme und Reiche, Große und Kleine, Vornehme und Geringe.“

16 Abdruck des Ablassschreibens in Meindl 1891, S. 402–404.

17 Gedicht von M. Herbert, Der Dombau in Linz, in: Pesendorfer 1924, S. 25.

18 Zum Diözesankunstverein vgl. Wimmer 2018. Zur Bedeutung christlicher Kunstvereine vgl. o. A., Diözesan-Kunstvereine, in: Kath. Blätter, 9. Jg., 18.3.1857, Nr. 22, S. 96 f.

19 Stifter 1859a, S. 239. Stifter wurde 1854 zum „Conservator für das Kronland Ober Oesterreich“ ernannt. Zu Stifter als Denkmalpfleger vgl. Jungmair 1973.

20 Vgl. z. B. Florian Wimmer, Warum sollen die alten kirchlichen Kunstdenkmäler erforscht und beschrieben werden?, in: Christl. Kunstbl., 5. Jg., Heft 1, 1864, S. 2–4; ebenda, Heft 2, S. 7 f.; ebenda, Heft 3, S.11 f.

21 P., Der Dombau, in: Christl. Kunstbl., 3. Jg., Heft 2, 1862, S. 7 f., hier: 6. Insbesondere Priester müssten sich einer materialistischen Kunstauffassung, dem „Gewirbel einer kalten, theilnahmslosen, in die Materie versunkenen Welt“ entziehen und zur Kunstförderung beitragen, vgl. J. Fr., Der Priester und die Kunst, in: Christl. Kunstbl., 34. Jg., Heft 1, 1893, S. 2 f. Als Anleitung werden Reihen publiziert wie o. A., Der Altar und sein Schmuck, in: Der praktische Künstler, Beilage der Christl. Kunstbl. 1893; Vincenz Statz, Das christliche Gotteshaus und seine Ausstattung, in: ebenda, 1894.

mit wissenschaftlich orientierten Artikeln über Aspekte und Interpretationen der christlichen Kunstgeschichte vorrangig das bildungsbürgerliche Milieu adressierten, verstand sich das *Ave Maria!* als katholische Volksschrift mit populärer Sprache und großem Bildanteil.²² Im Interesse beider Zeitschriften lag es, Verständnis für christliche Kunst und Architektur sowie Kenntnisse katholischer Wertvorstellungen in enger Beziehung zueinander zu vermitteln.²³ In Dombau-Berichten, Erläuterungen zu christlicher Kunst und Architektur und frommen Erzählungen offenbaren sich Bemühungen um normative Regelwerke sowie soziale und moralische Deutungshoheiten. Die Kirche stand für eine strenge Indienstnahme der Kunst durch die Religion. Nur in lebendiger Verbindung von Kunst und Christentum entstehe die „ausgebildetste, erhabenste, unerreichbare Kunst“; falle sie vom Christentum ab, so kehre sie zu einer kalten und leeren „heidnischen Antike“ zurück.²⁴ Kunst- und Architekturschaffen sind dabei nicht nur Ausdruck, sondern auch Katalysator für eine im Einklang mit der Religion lebende Gemeinschaft.

Vor dem autoritativen Hintergrund ihrer kirchlichen Zugehörigkeit waren beide – konfessionelles Vereinswesen und Presse – einflussreiche Akteur:innen für den neuen Mariendom. Es gelang ihnen, gruppenspezifische Zugehörigkeiten und Abgrenzungen, Wertschätzungen und Abwertungen, moralisches Verhalten und sündhaftes Dasein zu definieren, normative Setzungen für das Verständnis von Geschichte, Kunst und Architektur zu entwerfen und darüber Handlungsanleitungen und Haltungen in der Gegenwart zu vermitteln. Sie waren wichtige Instrumente, den Dombau mit seiner ästhetischen, aber auch religiös-moralischen Erwar-

tungshaltung in die breite Gesellschaft wohlwollend zu vermitteln.

Projekt: (Neo)Gotik

Die *Christlichen Kunstblätter* waren mit regelmäßigen stilgeschichtlichen Beiträgen über die Gotik, mit Restaurierungsberichten gotischer Kirchen und die Würdigung neogotischer Projekte wie den Mariendom eine wichtige Promotorin der (Neo)Gotik und wirkten zugleich als deren ästhetische, spirituelle und soziokulturelle Interpretatorin. (Abb. 5a–c) Sie folgten dabei den in ihrer Zeit weithin akzeptierten kulturgeschichtlichen Bedeutungszuschreibungen und christlich-symbolischen Aufladungen.²⁵

In der Gotik sei es durch technisch-konstruktive Fortschrittlichkeit und handwerkliche Meisterschaft, vor allem aber durch die imaginierte Harmonie von Menschen, Gemeinschaft, Kirchen und christlichem Glauben gelungen, die Baukunst zu höchster Perfektion sowie größter spiritueller Qualität zu treiben. Die von Johann W. Goethe im Zusammenhang mit dem Straßburger Münster 1772 in *Von deutscher Baukunst* formulierte emotionale, „die Seele füllende“ und damit transzendierende Wirkung gotischer Baukunst findet sich immer wieder als Beschreibungsstereotyp für den Mariendom. Die gotische, meist als altdeutsch beschriebene Bauart mit ihrer Vertikal-Dynamik sei feierlich, würdig, aufwärtsstrebend und transzendierend: „Alles deutet auf das Heilige, Himmlische hin, und zieht die Herzen nach oben.“²⁶ Die Wirkung sei emotional – „lebhaft fühlen[d] hier sei nicht ein gewöhnliches Menschenhaus, sondern wahrhaftig ein Gotteshaus; hier dürfe man nicht an weltliche Dinge denken, nichts Weltliches treiben, sondern hier müsse man an Gott

22 Friedrich J. Pesendorfer, Was soll das „Ave Maria“ sein?, in: *Ave Maria*, 1. Jg., Heft 1, 1894, S. 2. Es folgen Artikelreihen wie z. B.: B. Scherndl, Zur Geschichte des Linzer Dombaus; ders., Die Sprache der Dombausteine, beide ab 1894; ebenda auch *Der Dombau in Wort und Bild*.

23 Zum Wirkungsanspruch konfessioneller Zeitschriften vgl. Minta 2023.

24 P., Christliche Kunst und christlicher Kunstverein, in: *Christl. Kunstbl.*, 1. Jg., Heft 1, 1860, S. 1–3, hier: 2.

25 Die Bewerbung der Gotik als Höhepunkt christlichen Kunstschaffens erfolgt einerseits durch kunsthistorische Beiträge z. B. von Maximilian Pammesberger, *Der romanische Baustyl*, in: *Christl. Kunstbl.*, 7. Jg., Heft 8, 1866, S. 29–32; ders., *Der gotische Baustyl*, in: ebenda, Heft 9, S. 33–36; Florian Wimmer, *Über Gothik*, in: ebenda, 8. Jg., Heft 10, 1867, S. 5 f., andererseits durch Abdrucke kunsthistorischer ‚Autoritäten‘ wie z. B. „Über den Charakter der gothischen Baukunst“ aus Anton Springers *Kunsthistorischen Briefen* 1875, in: *Christl. Kunstbl.*, 4. Jg., Heft 1, 1863, S. 2–4; „Epochen christlicher Kunst“ aus Georg Jakobs *Kunst im Dienste der Kirche* 1870, in: ebenda, 9. Jg., Heft 7, 1869, S. 29 f., sowie durch Berichte über gotische Bauten bzw. Restaurierung gotischer Bauwerke. Dabei wird das mittelalterliche Handwerk häufig in sinn- und qualitätsstiftender Weise in Opposition zur Industrieproduktion gestellt, vgl. z. B. die Reihe „Handwerk und Kunst“, in: ebenda, 1. Jg., Heft 4, 1860, S. 15; O. A., *Aftergothik* befördert durch die Fabriken, in: ebenda, 6. Jg., Heft 1, 1865, S. 1 f. sprach in harter Kritik gegenüber der Moderne diffamierend von einer industriellen „Aftergotik“. Heinrich Swoboda, *Die katholische Kunst: Volkskunst und Gotteskunst*, in: ebenda, 43. Jg., Heft 12, 1902, S. 134–140, hier: 140, kontrastiert die mutmaßlich wahre mittelalterliche Kunst mit dem „Billigkeitsteufel“ der gegenwärtigen Künstler.

26 Wimmer 1862, S. 16 f. Vgl. auch G., *Kurze Charakteristik unserer Baustile*, in: *Christl. Kunstbl.*, 39. Jg., Heft 8, 1898, S. 89 f., der die Romanik als fest, unwandelbar und „wie die Glaubenswahrheit ewiglich“ beschreibt, die Gotik als himmelsstrebend, das Geistige und „tiefe Gefühle der Sehnsucht“ weckend.



Abb. 5 a–c: Zeitschrift *Christliche Kunstblätter* mit wechselnden Titelbildern zur Dokumentation des Bauzustandes des Linzer Mariendoms, 1880, 1883 und 1885

denken und zu ihm beten.“²⁷ Auch Friedrich Funder, Chefredakteur der christlich-sozialen Reichspost, beschrieb anlässlich der Weihe 1924 den Dom mit seinen „himmelwachsenden Säulen“ als Ausdruck des göttlichen Schöpfungs- und Erlösungswerks. Er übernahm dabei die Interpretationen der Gotik als rein christliche Baukunst: „Es ist die Gotik, die kein nichtchristliches Volk nachzudenken und nachzubilden vermochte, zum innigsten Ausdruck der katholischen Seele geworden.“ Der Mariendom sei „das steingewordene Gebet eines ganzen Volkes.“²⁸

Andere gingen in der kulturalanthropologischen Ausdeutung der Gotik einen Schritt weiter und vereinnahmten sie in patriotischer Perspektive. Auch wenn ihr Ursprung in Frankreich läge, so habe die Gotik eigene, emanzipatorische Impulse im deutschen Reich entwickelt und nicht zuletzt mit dem Kölner Dom, dessen Bauvollendung 1842–1880 auch zum Vorbild für das Linzer Dombauvorhaben wurde, einen national zu interpretierenden Höhepunkt erzielt.²⁹ Die wiederkehrenden Verweise auf die gotischen Traditionen in Österreich und in Oberösterreich etablierten eine historische Legitimationslinie des gotischen Stils für den Mariendom.³⁰ Diese Überlagerung christlicher und patriotischer Traditionskonstruktionen findet sich nicht nur im Bildprogramm der Bildfenster wieder, das sakrale wie profane Themen und Personen aus dem Land und Bistum präsentiert.³¹ Auch die Einbettung des Doms in eine patriotische Landschaft des „einzig wahren, ewigen Vaterlandes“ wurde visioniert: „Am Ufer des deutschen Stromes der Donau wird sich erheben der herrliche Dom in der schönen sinnreichen altdeutschen

27 Wimmer 1862, S. 16.

28 Friedrich Funder, Huldigung, in: Pesendorfer 1924, S. 13.

29 Maximilian Pammesberger, Der romanische Baustyl, in: Christl. Kunstbl., 7. Jg., Heft 8, 1866, S. 29–32, konstatiert ein „Erwachen nationalen Lebens“ auch in der Kunst. Diese romanische, „germanische“ Baukunst wird in Der gothische Baustyl, in: ebenda, Heft 9, S. 33–35, zu einem selbständigen Stil.

30 Florian Wimmer, Der Linzer Dombau, in: Christl. Kunstbl., 14. Jg., Heft 1, 1873, S. 2, nennt die Stadtpfarrkirchen von Steyr, Braunau, Eferding und Wels als beispielgebend. Ders., ebenda, Heft 7, S. 25, spricht von der Gotik als „vaterländische Bauweise“.

31 Zu den Bildfenstern vgl. Böhm 2009; Licht.Schatten.Dasein 2021.

Bauart.“³² Die Katholischen Blätter erhofften sich 1857 im Zusammenhang mit dem Linzer Dombau nicht nur eine „Erneuerung der christlichen Kunst“, die für das deutsche Volk in den altdeutschen Traditionen stehen müsse, sondern zugleich auch eine „Erneuerung der Erde im Glauben“.³³

Aus dieser Motivation heraus muss der Mariendom auch als ein patriotisch aufgeladener Weiheraum gelesen werden, in dem sich Religion und Heilsgeschichte, Marienverehrung und Patriotismus durchdringen.³⁴ Diese patriotisch-katholische Haltung ist jedoch nicht nur als Erinnerungskultur zu verstehen, sondern sie sollte über die Förderung des Traditionsbewusstseins – der eigenen (regionalen und diözesanen) wie nationalen Geschichte – auch zukunftsweisend fungieren. Im Sinne der Kunstförderung und der erhofften Wiedererweckung des christlichen Kunstschaffens, bezeichnete Bischof Rudigier in seiner Rede im Landtag 1863 den Dombau als eine „Kunstschule in religiöser Beziehung“.³⁵ Mit dem Argument der Förderung von Kunst und Handwerk und der jahrelangen Arbeitsbeschaffung im Rahmen des beispielgebenden Dombaus sollte der Sakralbau auch für nicht-religiös orientierte Kreise in Stadt und Land attraktiv gemacht werden.³⁶

Auch wenn in den *Christlichen Kunstblättern* gelegentlich Kritik gegenüber dem Domprojekt benannt wurde, wie der Vorwurf, dass der „Frosthauch falscher Aufklärung“ und ein „Todter Materialismus“ zu solch einem „monströse[n] Bauwerke“ wie dem Dom geführt habe, so wurde dennoch an dem Idealismus eines gotischen Sakralbaus als gemeinschafts- und sinnstiftendes Werk als Ausdruck der Volkskunst festgehalten.³⁷ Gerade über die Argumentation einer Traditionslinie bis in das fromme Mittelalter – „Die katholische Kunst, die Kunst für das Volk, als Volkskunst und Gotteskunst!“ – sei der Linzer Dom ein „Monument für den

vom Herzen kommenden Idealismus eines ganzen Volkes.“³⁸ Zwar spiegelt sich, den kunsthistorischen Entwicklungen entsprechend, eine Rehabilitierung des Barock – „Österreichs Heldenzeitalter“³⁹ – für den Sakralbau in späteren Ausgaben wider, aber die Qualität und dauerhafte Relevanz der Gotik als christlicher



Abb. 6: Linz, Dombau-Lotterieschein, insb. zur Spendensammlung für die Ausgestaltung des Doms, 1926

32 Von einem Kooperator 1856, S. 15. Vgl. auch o. A., Diözesan-Kunstverein, in: Kath. Blätter, 9. Jg., 18.3.1857, Nr. 22, S. 96 f., in dem der Autor auf mittelalterliche Bauwerke „im deutschen Vaterland“ entlang Rhein und Donau verwies und zugleich Restaurierungs- und Neubauprojekte wie den Linzer Dom beschrieb als Zeichen des „Erwachens der christlichen Kunst“, als ein „Ringens nach Befreiung von dem Banne heidnischen, weltlichen, sinnlosen Schaffens.“

33 Reihe o. A., Der Bau des Mariä-Emfängnis-Doms in Linz und die Erneuerung der christlichen Kunst, in: Kath. Blätter, 9. Jg., 1857, ab Nr. 41.

34 Vgl. auch die Argumentation in Hermann 2015; Planner-Steiner 1983.

35 Rudigier 1863, S. 255.

36 P., Der Dombau, in: Christl. Kunstbl., 3. Jg., Heft 2, 1862, S. 7 f.

37 S. H., Wie man im Mittelalter baute, in: Christl. Kunstbl., 40. Jg., Heft 6, 1899, S. 65 f., hier: 65. Er beschrieb Volkskunst als „unmittelbarster Ausdruck der geistigen und sinnlichen Bedürfnisse eines Volkes, steht mit dem religiösen und dem öffentlichen Wesen in der nächsten Beziehung.“

38 Heinrich Swoboda, Die katholische Kunst: Volkskunst und Gotteskunst, in: Christl. Kunstbl., 43. Jg., Heft 12, 1902, S. 134–140, hier: 134.

39 Z. B. Johann Zöchbauer und seine Reihe „Die Kunst ein Ausdruck des Geistes der Zeit“ in: Christl. Kunstbl., 47. Jg., hier Heft 11, 1906, S. 124, mit Verweis auf die Wiener Karlskirche. Auch die Reihe: Martin Riesenhuber, Welche Baustile sind kirchlich?, in: ebenda, 50. Jg., ab Heft 1, 1909.



Abb. 7: Ave Maria! Titelblatt der Zeitschrift 3. Jg., 1896, Nr. 3

Sakralbaustil galt weiterhin ungebrochen. Wurde von Zeitgenossen das 19. Jahrhundert als „Kampf der Mode- und Monumental-Kunst“⁴⁰ beschrieben, so war man bei der Domweihe 1924 rückblickend froh, sich gegen Kritiken und „Nörgeleien“ und ein „Wirrwarr“ von Formversuchen durchgesetzt und an der für Jahrhunderte gültigen Gotik festgehalten zu haben.⁴¹

Projekt: „materieller Tempel“ und „moralischer Tempel“⁴²

In seiner Rede zur Grundsteinlegung 1862 erklärte Bischof Rudigier, dass es sich nicht nur um den Grundstein des Mariendoms als „materieller Tempel“ handle, sondern dass dieses Bauprojekt auch Grundstein einer starken religiösen und sozialen Disposition der Gesellschaft seien müsse: man lege „den Grundstein des christlichen Lebens [...] den Grundstein unseres Staatslebens [...] und den Grundstein der christlichen Ordnung in der Welt.“⁴³ Die Wahl der gotischen Formensprache und die ihr implizite Verklärung der mittelalterlichen Gesellschaft diene als politisches wie moralisches Argument gegen diverse gesellschaftliche Entwicklungen in der Moderne. Dabei ging es zum einen um die Konfrontation zwischen einem idealisierten



Abb. 8: Festschrift zum Linzer Domweihefest, 1. Mai 1924, hg. v. Friedrich Pesendorfer, erschienen als „Jubelheft“ der Dombau-Zeitschrift Ave Maria, 24. Jg., Nr.4/5, 1924

Handwerk in qualitätsvoller, schöpferischer Arbeit in Opposition zu Moderne und Industrie, zum anderen ganz grundlegend um die Frage der Gestaltungs- und Wirkungsmacht von Kirche und Religion auf Gesellschaft und öffentliches Leben, während diese jedoch durch die Moderne und Säkularisierung zunehmend in Frage gestellt wurden.

Vor dem Hintergrund politischer Entwicklungen, zivilbürgerlicher Gesetzgebungen und liberaler Positionen und einem sich emanzipierenden Bürgertum entwickelte der Katholizismus auch eine politische Kraft.⁴⁴ So wie der mittelalterliche Kirchenbau ein kollektives Werk sei, so zielte auch der Linzer Dombau auf die Teilhabe aller. (Abb. 6) Er könne dazu beitragen, gesellschaftliche Friktionen zu überwinden und eine idealisierte, in die

40 O. A., Eine Stimme aus der Schweiz, Kampf der Mode- und Monumental-Kunst, in: Christl. Kunstbl., 9. Jg., Heft 2, 1868, S. 6 f.

41 Johann Zöchbauer, Der Linzer Dom und die Kunst, in: Christl. Kunstbl., 65. Jg., Heft 7–9, 1924, S. 65–67, hier: 66.

42 Bericht über den Vortrag Bischof Rudigiers auf der Versammlung des Katholikenvereins am 30.5.1855, in: Kath. Blätter, 7. Jg., 2.6.1855, Nr. 44, S. 187 f., hier: 187.

43 Rudigiers Rede zur Grundsteinlegung 1862 in: Meindl 1891, S. 566.

44 Hermann 2015, S. 406. Meindl 1891, S. 550 f. beschreibt rückblickend den Kampf „feindlicher Elemente“ gegen das Konkordat von 1855, das der katholischen Kirche maßgebenden Einfluss auf Unterricht und Eheschließungen zusicherte, aber vom Kaiser aufgekündigt wurde – ein „Kampf gegen das Gesetz Gottes [...] ein Kampf, der die Zerstörung der katholischen Kirche [...] zum Ziele hat.“

Vergangenheit projizierte Harmonie der Gesellschaft im christlichen Grundverständnis herstellen.⁴⁵ Der Dombau in den moralisch verklärten Formen der Gotik wird zur Projektionsfläche sittlicher Vorstellungen und geschlechterspezifischer Rollenzuweisungen. Insbesondere Maria, ihre Jungfräulichkeit und unbefleckte Empfängnis, werden sexualmoralisch für das christliche Keuschheitsverständnis instrumentalisiert. In diversen Reden Bischof Rudigiers im Landtag rechtfertigt er die finanzielle Beteiligung des Landes am Dombau – „je mehr diese Jungfrau der Jungfrauen verehrt wird, desto weniger werden Gelder ausgegeben werden müssen aus Landesmitteln an solche, die Jungfrauen sein sollten und es nicht sind.“⁴⁶ Insbesondere die Zeitschrift *Ave Maria!* (Abb. 7) publizierte regelmäßig in populärsprachlicher Weise Kategorien wie „*Erbauliches und Beschauliches*“ und „*Belehrendes und Abwehrendes*“ und „*Empfehlenswerte Schriften*“, in denen normative Positionen bezogen wurden, während die Rubriken „*Kleine Geschichten*“ und „*Religiöse Artikel*“ auf unterhaltsame, teils unterschwellige Weise soziale

Entwicklungen in der Gesellschaft stark kritisierten, restaurative Haltungen befürworteten und Vorbilder für frommes Verhalten definierten.⁴⁷

Dieser moralisierende und anti-moderne Tenor findet sich immer wieder in verschiedenen Publikationen. Auch in der Festschrift (Abb. 8) zum Domweihfest 1924 schrieb der Rottenburger Bischof Paul Wilhelm von Keppler die Grußworte, dass der Dom in seiner „*marieminnige[n] Gotik*“ ein „*Wahrzeichen und Warnzeichen*“ sei, ein „*Mahnzeichen für das heranwachsende Geschlecht, seiner Herkunft und Vergangenheit eingedenk zu bleiben und sich an das zu halten, was allein wertbeständig ist und Ewigkeitsanschauung hat.*“⁴⁸ Hier verschiebt sich Rudigiers Intention eines Marien-Denkmal hin zu einem sozialmoralischen Reformprojekt. Die gotische Stilwahl in Verklärung mittelalterlicher Kunst- und Gesellschaftsgeschichte steht damit für ein christliches Bekenntnis, ein religiöses Bedürfnis, zugleich aber auch für eine moralische Mobilisierung gegenüber einigen gesellschaftlichen Modernisierungsentwicklungen. Der Dom ist folglich „*Wahrzeichen und Warnzeichen*“.

45 Von einem Kooperator auf dem Lande 1856, S. 5. Vgl. auch o. A., Einst und jetzt, in: Christl. Kunstbl., 2. Jg., Heft 7/8, 1861, S. 30–32; ebenda, Heft 9/10, S. 37.

46 Rudigier 1863, S. 261. Vgl. auch Licht.Schatten.Dasein 2021; Beitrag von M. Resch in diesem Heft. Insbesondere die Zeitschrift *Ave Maria!* publizierte immer wieder moralische Botschaften und schicksalshafte Geschichten, die auf christlich-frommes respektive sündhaftes Verhalten zurückgeführt wurden.

47 Vgl. Minta 2023, S. 82 f.

48 Bischof Paul Wilhelm von Keppler, Der Dom in Linz, in: Pesendorfer 1924, S. 1.

(K)Ein Platz für das Denkmal.

Untersuchung des öffentlichen Raumes am Beispiel des Mariendoms

Die Blockränder des Zentrums in Linz waren bereits dicht bebaut, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Errichtung des Mariendoms inmitten des historischen Stadtbildes Stein für Stein ein neues Denkmal emporwuchs. Seine zentrale Lage innerhalb der gewachsenen Struktur stellte die Planer vor große Herausforderungen. Wie könnte dem neuen Kirchenbau der gebührende Raum gegeben werden? Welche Strategien im Umgang mit den historischen Gebäuden am und um den Bauplatz sollten verfolgt werden? Aus welcher Himmelsrichtung und mittels welcher städtebaulichen Achse müsste das Gotteshaus später betreten werden? Im Laufe der Jahrzehnte, im Grunde von Planungsbeginn an, wurden zahlreiche Gestaltungsvorschläge zu Papier gebracht. Dieser Artikel will einige dieser Entwürfe näher untersuchen und aufzeigen, wie der neue Mariendom die Umgebung und die Stadt im Laufe der Zeit facettenreich prägen sollte.

Standortfrage für das neue Gotteshaus

Der Initiator des Baus, Bischof Franz Joseph Rudigier, war als Vertreter einer ausgeprägten Marienverehrung bekannt.¹ Anlässlich der Verkündung des Dogmas von der Unbefleckten Empfängnis im Dezember 1854 durch Papst Pius IX. und zum immerwährenden Gedächtnis an diese Glaubensentscheidung fasste er den Entschluss zum Bau einer neuen Bischofskirche in Linz. Im darauffolgenden Jahr setzte er die Diözese über seine Absicht in Kenntnis.² Die Frage nach dem idealen Standort für den neuen Sakralbau wurde schon bald zum Stadt-

gespräch und über alle Gesellschaftsschichten hinweg lebhaft diskutiert.

Als möglicher Bauplatz wurde das Karree zwischen der heutigen Bischofstraße und dem Kloster der Barmherzigen Brüder vorgeschlagen, ebenso Standorte in der Klammstraße und an der Spittelwiese. Der Besitzer des sogenannten Professorhofes, an der Position der heutigen Goetheschule,³ bot sein Grundstück für den Zweck des Dombaues zum Verkauf an, sein Vorschlag wurde jedoch abgewiesen. Darüber hinaus zog man das Martinsfeld am Römerberg, den Volksgarten sowie einen Häuserblock, der im Norden an den späteren Bauplatz angrenzt, als Standort für den neuen Dom in Erwägung.⁴ Bischof Rudigier sprach sich für eine zentrale Lage aus, da es ihm vordergründig ein Anliegen war, dass *„recht vielen Gläubigen der Besuch der Domkirche möglichst leicht gemacht wird.“*⁵ Der neue Sakralbau sollte außerdem der zu dieser Zeit stark wachsenden Bevölkerung des heute als Domviertel bekannten Stadtteils als Pfarrkirche dienen.⁶

Erste Überlegungen, den Mariendom auf den Häuserblock zwischen Herren- und Stifterstraße (damals Wurm-gasse), Hafner- und Baumbachstraße (Abb. 1) zu setzen, lassen sich auf eine Ausschusssitzung des Katholikenvereins vom 5. Juni 1855 zurückführen. Bereits im Zuge einer Versammlung der Dechanten am 15. Juni desselben Jahres wurde dieser Platz als der geeignetste befunden. Doch erst im Oktober 1857 fiel die endgültige Entscheidung Rudigiers zugunsten dieses Baufeldes.⁷ Die Grundstücke waren in ihrer Gesamtheit groß genug, um rings um den Kirchenbau

1 Scherndl 1902, S. 7.

2 Ebner / Würthinger 1999, S. 25.

3 Adolf Ruttner, Die Pflanzenwelt des Großraumes von Linz vor 100 Jahren., in: Naturkundliches Jahrbuch der Stadt Linz, 1957, S. 46. Bei dem hier zitierten Professorhof handelt es sich vermutlich um den Taschlbauernhof am Standort der heutigen Goetheschule, wie ihn Ruttner erwähnt.

4 Balthasar Scherndl, Zur Geschichte des Linzer Dombaues, in: Ave Maria, 2. Jg., Heft 4, 1895, S. 68.

5 Ebenda.

6 Ebenda.

7 Balthasar Scherndl, Zur Geschichte des Linzer Dombaues, in: Ave Maria, 1. Jg., Heft 7, 1894, S. 118.



Abb. 1: Das für den Dombau angekaufte Areal

noch genügend freien Raum zu lassen. Die zentrale Lage in unmittelbarer Nähe zum Bischofshof sowie die Tatsache, dass nach Anfrage fast alle Häuser käuflich erwerbbar schienen, sprachen dafür.⁸

In den Jahren 1857 bis 1867 konnten 13 der 14 Häuser samt Gärten auf dem künftigen Bauplatz vom neu gegründeten Dombau-Verein erworben werden. Lediglich die Besitzer des Hauses Herrenstraße 38, situiert an der Ecke Herren- und Stifterstraße, ließen sich nicht zum Verkauf bewegen.⁹ Diese Partei war es auch, die im Frühjahr 1862 Einspruch erhob, als der Dombau-Verein bei der k. k. Statthalterei um „politischen Bauconsens“ zur Erbauung des Mariendoms ansuchte. Das Gericht wies die Einwände schlussendlich ab und erteilte im Oktober 1862 zunächst eine provisorische, im Dezember 1863 eine endgültige Baubewilligung.¹⁰ Erst im Jahr 1902 konnte schließlich auch das Haus 38 käuflich erworben werden.¹¹ Die Nichte des verstorbenen Besitzers und Erbin des Hauses erklärte sich rund 45 Jahre nach Dombaueginn mit dem Verkauf des Grundstücks einverstanden

– jedoch freilich nicht ohne vorher erneut in Preisverhandlungen zu treten, da seit dem letzten Angebot „die Baugrunde bedeutend an Wert zugenommen“¹² hätten.

Die beengte innerstädtische Lage ließ eine Ostung der Kirche nicht zu. Um den Platz möglichst großzügig auszunutzen, wurde dem Bau daher eine Nord-Süd-Ausrichtung mit einer geringen Neigung nach Südosten gegeben. Wenngleich das zu jener Zeit nicht käuflich zu erwerbende Haus Nr. 38 an der südöstlichen Ecke des Karrees situiert und somit dem Dombau selbst nicht zwangsläufig im Weg stand, verfügte es doch über einen großzügigen Garten, der sich annähernd bis zur Mitte des Häuserblocks erstreckte. Diesem Umstand ist es geschuldet, dass die Hauptachse des Mariendoms um etwa 16,5m Richtung Westen verschoben werden musste. Entlang der Hafnerstraße rückte der Bau somit recht dicht an die bestehenden Häuser heran. Östlich der Kirche hingegen wurde durch diese Maßnahme, wenn auch notgedrungen, die Möglichkeit zur Anlage eines späteren Domplatzes geschaffen.¹³

8 Friedrich Pesendorfer, Über den Dombau in Linz, in: Christl. Kunstbl., Beilage zu den Katholischen Blättern Nr. 34, Heft 4, 1862, S. 15.

9 Balthasar Scherndl, Zur Geschichte des Linzer Dombaues, in: Ave Maria, 2. Jg., Heft 4, 1895, S. 68.

10 Pfeiffer 2023, S. 87.

11 Diözesanarchiv Linz (weiter DAL), Dob A/1 Sch. 23, Akte zum Hauskauf 1902.

12 Ebenda, Brief von Emma von Grienberger an das Bischöfliche Ordinariat vom 29.10.1901.

13 Friedrich Pesendorfer, Über den Dombau in Linz, in: Christl. Kunstbl., Beilage zu den Katholischen Blättern Nr. 34, Heft 4, 1862, S. 15.

Der erste Stein

Am 1. Mai 1862 fanden die Feierlichkeiten zur Grundsteinlegung statt. An der Stelle des späteren Turmportales betrat man den Festplatz (Abb. 2) über einen üppig geschmückten Triumphbogen. Um den Besucher:innen einen Eindruck über die gewaltige Fläche des geplanten Kirchenbaus zu vermitteln, wurde dessen Umriss mit Flaggenbäumen ausgesteckt, die untereinander mit Kränzen verbunden waren.¹⁴

Nach der Grundsteinlegung wurde zunächst mit dem Abbruch diverser Nebengebäude am Bauplatz begonnen.¹⁵ Erst gegen Ende des Jahres konnte, nach provisorisch erteilter Baugenehmigung, mit dem Aus-



Abb. 2: Geschmückter Festplatz zur Grundsteinlegung, 1862

hub für die Fundamentierung der Votivkapelle und der Krypta begonnen werden.¹⁶ Unmittelbar darauf wurden die Fundamente für sämtliche Säulen und Mauern der gesamten Kirche errichtet, um einer späteren Verkleinerung der Fläche vorzubeugen, aber auch um eine gleichmäßige Senkung und Verdichtung der Fundamente zu gewährleisten.¹⁷

In den darauffolgenden Jahrzehnten fungierte der Platz vorwiegend als Lagerfläche für die bereits grob behauenen und nummerierten Bausteine.¹⁸ Die für den Dombau erworbenen Häuser blieben vorerst stehen, um mit den Mieteinnahmen einen Teil der Ankaufskosten zu decken.¹⁹ Erst ab Anfang des 20. Jahrhunderts wurden vereinzelt Häuser abgetragen und damit mehr Platz für ein Steinlager geschaffen.²⁰ Der Bauplatz beherbergte neben einer an der Baumbachstraße gelegenen Baukanzlei samt Wohnung des Bauleiters auch eine Bau schmiede und, im rechten Winkel daran angrenzend, die Steinmetzhütte. Ein Brunnen wurde für die Kühlung der Säge eingesetzt, ein kleineres Gebäude diente den Bildhauern als Werkstatt.²¹

Manifestation einer neuen Achse

Mit der Fertigstellung und Benediktion des Presbyteriums im Jahr 1885 konnten künftig auch Gottesdienste im provisorisch abgemauerten Bauteil stattfinden.²² Die Baustelle verlagerte sich im Anschluss daran für die kommenden 15 Jahre²³ zum Turm hin und gab die Fläche vor dem Presbyterium als temporären Kirchenplatz frei. Ein Plan aus dem Jahr 1886 (Abb. 3) von Otto Schirmer, Stellvertreter von Vincenz Statz und nach dessen Tod Dombaumeister, zeigt die Situation am Domplatz während des Turmbaus. Erstmals lässt sich darauf auch der Zugang von Osten zum Kirchenplatz, an dessen Stelle rund drei Jahrzehnte später das Querschiff mit seinem Rudigierportal treten würde, erkennen.

Diese Zugangssituation zur Zeit des Turmbaus lag wohl als einzig logische Konsequenz auf der Hand, schließlich konnte aufgrund der Bauarbeiten am Turm und später am Langhaus rund vier Jahrzehnte kein Zutritt über die Nordseite erfolgen.

14 Oberchristl 1923, S. 10.

15 Pfeiffer 2023, S. 32.

16 Ebner / Würthinger 1999, S. 31.

17 Pfeiffer 2023, S. 88 f.

18 Ebner 2009, S. 125.

19 Scherndl 1902, S. 26.

20 DAL, Dob-A/1, Sch. 47, Fasz. 20, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokolle 1905.

21 Scherndl 1902, S. 26.

22 Ebner / Würthinger 1999, S. 31.

23 Ebenda.



Abb. 3: Der Bau- und Kirchenplatz während des Turmbaus, Otto Schirmer, 1886

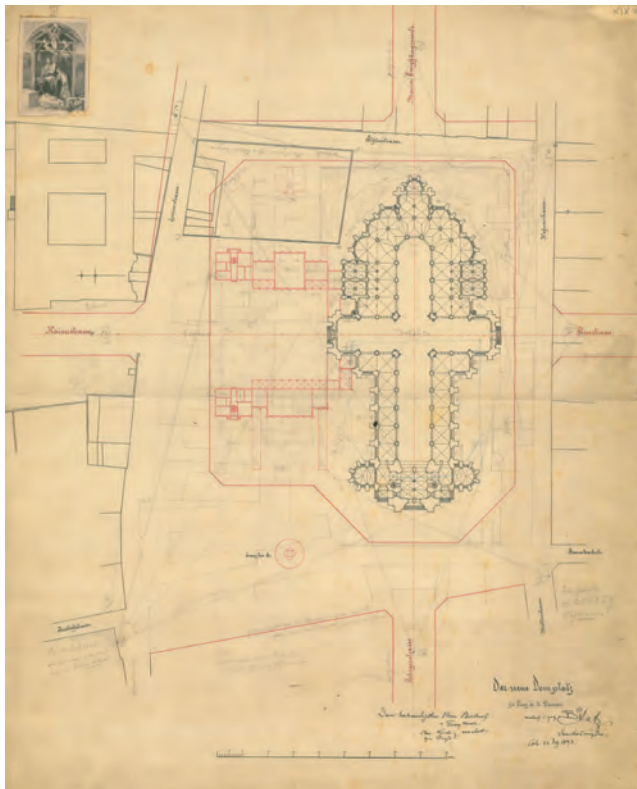


Abb. 4: Gestaltungsvorschlag des Domplatzes, Vincenz Statz, 1893



Abb. 5: Gestaltungsvorschlag des Domplatzes, Franz Statz, 1901

Wohl um den neuen Zugang zum Dom von der Ostseite auch städtebaulich zu manifestieren, wurde 1894 die einstige Glockengießergasse von der Mozartkreuzung bis zur Herrenstraße verlängert. Diese neue Blick- und Verkehrsachse wurde präzise auf das künftige Ostportal des Doms ausgerichtet. Noch vor der Fertigstellung des Turmes und der Errichtung von Lang- und Querhaus gab die Straße also eine direkte Sicht auf das rasch wachsende Gotteshaus frei. Zu Ehren des Initiators des Baus der neuen Bischofskirche erfolgte auch eine Umbenennung in Rudigierstraße.²⁴

Im Planarchiv des Mariendoms finden sich jedoch einige Hinweise auf ein Bestreben des Dombaumeisters Vincenz Statz, vor allem den Nordzugang sehr viel stärker in den Fokus zu rücken. So schlug er beispielsweise in einem Entwurf aus dem Jahr 1893 (Abb. 4) die Errichtung vier neuer Straßen mit Ausrichtung auf die drei Domportale sowie die Votivkapelle vor. Diesem städtebaulichen Plan zufolge hätten sämtliche Gebäude am Bauplatz – mit Ausnahme des zu jener Zeit noch nicht erworbenen Hauses Herrenstraße 38 – weichen müssen. Statz sah in seinem Plan eine Verbreiterung der Herrenstraße vor, die sich an der nordöstlichen Ecke des Doms zu einem großzügigen Platz öffnen sollte. Östlich des Kirchenbaus würden kleinteilige Bebauungsstrukturen das Seitenportal flankieren, der Raum dazwischen wurde als Ein- und Rundfahrt dargestellt. Angrenzend erstreckte sich laut Plan eine Gartenanlage, die aber offenbar nicht für die Allgemeinheit gedacht war, da rings um den Dom Gitter vorgeschlagen wurden. Der Mariendom sollte wohl nicht nur mächtig, sondern vor allem auch unnahbar wirken.

Gedanken zur Platzgestaltung und -bebauung finden sich im Planarchiv des Mariendoms auch von Franz Statz, der seinem Vater Vincenz Statz und Otto Schirmer als Dombaumeister nachfolgte. Der Entwurf ist datiert auf das Jahr 1901 (Abb. 5) und lässt erkennen, dass sich die Planungen ebenso über alle sich am Grundstück befindlichen Häuser hinweggesetzt hätten. Franz Statz schlug ein Hofgebäude vor, das die Wohnungen des Dompfarrers, Mesners, Chordirektors und Sakristeidirektors beherbergen sollte. Die Bebauung grenzte unmittelbar an das Rudigierportal im Osten

an. Rings um den Dom schlug Statz Parkanlagen vor, außerdem – wie schon sein Vater – eine Straßenachse ausgehend vom Turmportal Richtung Norden.

Im Laufe der Jahrzehnte entstanden zahlreiche weitere Gestaltungsvorschläge für den Domplatz. Ein undatierter Plan etwa, dessen Urheber unbekannt ist, zeigt eine Ovalanlage angrenzend an das Rudigierportal. Sie sollte Wohnungen für die Angestellten und hofseitig einen offenen Laubengang beherbergen. Ein Portal von der Herrenstraße, verschließbar mit großen Eisengittern, sollte wohl auch hier neugierige Besucher:innen in ihre Schranken weisen.

Mit der Fertigstellung des Turms im Jahr 1901 und dessen Weihe ein Jahr später fiel schließlich der Startschuss zur Lückenschließung (Abb. 6) zwischen diesem Bauteil und dem Presbyterium. Dazu wurden die bereits 1862–1865 errichteten Fundamente wieder freigelegt und der Granitsockel im Bereich des Langschiffs errichtet.²⁵ Ab dieser Zeit wurde das Bauterrain auch gelegentlich als Festplatz genutzt, so etwa im Zuge der Turmweihe, der Kreuzsteckung und Weihe des Vierungsturms, und schließlich bei der Domweihe.²⁶

Auch während dieser Bauphase wurden weitere Überlegungen zur Gestaltung des Areals angestellt. Die Idee eines offenen Domplatzes zeigt eine aquarellierte Visualisierung (Abb. 7) des Künstlers Ferdinand Weeser-Krell, die vermutlich um 1913²⁷ entstand. Der Entwurf spielte nicht nur die Ost- und Westseite des Kirchenbaus von allen Gebäuden frei, sondern sah auch den Abriss aller nördlich an das Karree angrenzenden Häuser vor, wenngleich sich diese gar nicht im Besitz des Dombau-Vereins befanden. Die neue Kirche rückte somit weit von allen umgebenden Gebäuden ab. Eine Parkanlage legte sich um den gesamten Dom und ließ, soweit ersichtlich, einen geräumigen Rundgang um den Sakralbau zu. Ein großzügig freigespielter Zugang von Norden teilte sich die Aufmerksamkeit mit dem zu dieser Zeit bereits stark etablierten Zugang über die Rudigierstraße im Osten. Dass diese Visualisierung großen Anklang fand, lässt sich in den Sitzungs-Protokollen des Dombaukomitees nachlesen: „*Zum Schluss der Sitzung zeigt Herr Weeser-Krell das Originalbild des M. E. Domes, das Beifall findet.*“²⁸

24 <https://stadtgeschichte.linz.at/strassennamen/default.asp?action=strassendetail&ID=2775> (22.8.2023).

25 Ebner / Würthinger 1999, S. 31.

26 Ebenda, S. 125.

27 DAL, HS 190 / 28, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokoll vom 6.2.1913.

28 Ebenda.

Ein steiniger Weg zur Fertigstellung

Inmitten der Bautätigkeit für das Lang- und Querhaus brach 1914 der Erste Weltkrieg aus. Der Großteil der Arbeiter am Dom wurde zum Kriegsdienst eingezogen, von 55 Beschäftigten konnten nur zehn verbleiben.²⁹ Die bereits für 1918 in Aussicht gestellte Fertigstellung und Weihe der Kirche ließ sich aufgrund der massiven Verzögerungen nicht einhalten.³⁰ Trotz aller Schwierigkeiten kam der Bau auch während der Kriegsjahre nicht gänzlich zum Stillstand. Für mehr als 60 Jahre hatte die Dombaustelle das Linzer Stadtbild eindrücklich geprägt. 1924 konnte der Mariendom endlich nach einer Verzögerung von sechs Jahren zum größten Teil fertiggestellt werden. Die provisorische Wand zwischen Presbyterium und Langhaus wurde abgetragen und der Kirchenbau zu einem Gesamtwerk zusammengefügt.³¹ Ende April desselben Jahres erfolgte nach jahrzehntelanger Bautätigkeit die lang ersehnte feierliche Weihe durch Bischof Johannes Maria Gföllner.³²

Trotz zahlreicher Vorschläge zur Bebauung und Gestaltung des den Dom umgebenden Terrains wurde diese Angelegenheit auch noch lange nach der Domweihe vernachlässigt. Vielleicht lag es an den fehlenden Mitteln oder dem Mangel an Arbeitskräften während und nach dem Ersten Weltkrieg. Vermutlich herrschte auch Uneinigkeit darüber, wie mit den historischen Bestandsgebäuden am Areal umgegangen werden sollte.

Vom Bauplatz zum Domplatz

Erst Mitte der 1930er Jahre wurde die Neugestaltung des Platzes unter Dombaumeister Matthäus Schlager in Angriff genommen. In den Jahren 1936 und 1937 erfolgte der Abbruch der alten Umfassungsmauer (Abb. 8) sowie einiger Häuser am Areal.³³ Der ehemalige Steinlagerplatz wurde begrünt (Abb. 9) und mit einem Eisengitter eingefasst. Die Stadt Linz bot daraufhin dem Dombau-Verein die Kostenübernahme der laufenden Instandhaltung der Parkanlage an, sofern die Grünanlage tagsüber für die Allgemeinheit zugänglich gemacht würde. Dieses Angebot wurde jedoch höflich abgelehnt.³⁴



Abb. 6: Zugang zum Dom während des Baus des Langschiffes, 1910



Abb. 7: Visualisierung der Domumgebung, Ferdinand Weeserkrell, vermutlich um 1913

In den Sitzungsprotokollen des Dombau-Vereins finden sich konkrete Hinweise darauf, dass die Entscheidung zur Freilegung des Platzes keineswegs einstimmig gefallen war: „Dabei ist außerdem mit dem Unwillen des Magistrats und der Bevölkerung zu rechnen, die es nicht verstehen werden, dass ein solcher Platz mitten in der Stadt keine Verwendung habe. Alle diese Fragen

29 Oberchristl 1923, S. 25.

30 Ebenda.

31 Ebner / Würthinger 1999, S. 32.

32 Oberchristl 1948, S. 24.

33 Ebner 2009, S. 126.

34 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokolle 1936.



Abb. 8: Bauarbeiten zur Neugestaltung des Domplatzes, um 1936



Abb. 9: Der fertig gestaltete Domplatz, um 1937

wären ausgeblieben, wenn man eine so umfassende Neugestaltung der Umgebung des Domes bis zur baulichen Ausgestaltung verschoben hätte [...].³⁵

Diese Verhältnisse blieben nicht lange bestehen, denn nur wenige Jahre später erschütterte der Zweite Weltkrieg Europa. Unter normalen Umständen wären die letzten Ergänzungen an der Kirche in den folgenden Jahren durchgeführt worden, der Krieg legte jedoch sämtliche Arbeiten lahm. Der Domplatz füllte sich immer mehr mit den für die Innengalerie, die Hochschiff-Fialen und den Westgiebel bestimmten Steinen. Da jedoch für das Versetzen der Steine keine Arbeiter zur Verfügung standen und auch keine Erlaubnis dafür vorlag, mussten sie am Platz zwischengelagert werden. Nicht nur um die Steine und deren Verfärbung durch Witterungseinflüsse machte sich das Dombau-Komitee Sorgen, es bangte auch um die Metallgegenstände des Doms wie beispielweise die kupfernen Turmportale. Die Behörden hatten eine schriftliche Bekanntgabe aller Metallgegenstände verfügt, welche nicht aus Gold, Silber oder Eisen gefertigt waren.³⁶ Bereits 1941 hatte man, aus Angst vor einer ansonsten drohenden voll-

ständigen „Zwangsentgitterung“, freiwillig große Teile der eisernen Domeinfriedung abgegeben.³⁷

Gegen Ende des Jahres 1942 wurde auf der Grünfläche des Domplatzes ein Wasserbassin ausgehoben und als Löschteich angelegt. Bei einer Probefüllung stellte sich heraus, dass dieser wasserdurchlässig war. Das Dombau-Komitee befürchtete eine Gefährdung des Doms durch Unterwaschung der Fundamente.³⁸

Besonders bitter für den Dom sollte das Jahr 1945 werden. Im Jänner explodierte eine Fliegerbombe im Dachstuhl des Langschiffs hinter dem Vierungsturm. Im Inneren der Kirche richtete sie, mit Ausnahme zerstörter Kirchenbänke und Schäden am Pflaster, kein allzu großes Unheil an. Einige Bombentreffer in der angrenzenden Hafner- und Stifterstraße zerstörten jedoch etliche der wertvollen Fenster. Im März und April desselben Jahres schlugen Bomben im Domherrenhof und hinter der Herrenstraße 36 ein und verwüsteten zahlreiche Fenster an der Ostseite des Sakralbaus. Der Mariendom musste gesperrt und die Gottesdienste in die nahegelegene Ursulinenkirche verlegt werden. Nach Kriegsende dauerte es lange, bis das Dach wiederher-

35 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokoll vom 12.8.1936.

36 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokolle 1941, 1943 und 1944.

37 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20, Schriftverkehr über die Abgabe der eisernen Einfriedung, 1940.

38 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20, Dombau-Komitee-Sitzungsprotokoll vom 12.2.1943.

gestellt und die Fenster provisorisch verglast werden konnten. Es fehlte allorts an Arbeitern und Material.³⁹

Für die direkt auf den Krieg folgenden Jahrzehnte lassen sich im Planarchiv des Mariendoms keine Hinweise auf Überlegungen zur Gestaltung der Domumgebung finden. Erst ein undatiertes Entwurf, der vermutlich aus den 1980er Jahren stammt, demonstriert eine groß angelegte Bebauungsstudie (Abb. 10) für das Domviertel. Die Pläne dazu sind nicht signiert, sie fallen jedoch in die Zeit des Dombaumeisters Gottfried Nobl. Ob er in den Entwurfsprozess involviert war, ist nicht bekannt. Diese Planung zeigt einen radikalen Abriss aller sich am Karree und darüber hinaus befindlichen Häuser. Zwei Blockbebauungen (Abb. 11) mit Geschäftsflächen und Wohnungen sowie zwei Riegelbauten, die den Pfarrhof und ein Jugendheim beherbergen sollten, säumen den Mariendom. Die Idee, die Dombauhütte im Keller des Pfarrhofes unterzubringen, mag vermutlich nicht bei jedermann auf Zustimmung gestoßen sein. Besonders sensibel wirkt der Entwurf nicht, nimmt er doch keinerlei Rücksicht auf den historischen Gebäudebestand um den Dom. Auch die viergeschossige Bauweise der vorgeschlagenen Neubauten erscheint heute doch eher wahllos und unverhältnismäßig. Der quantitative Umfang der Studie lässt jedoch erahnen, dass es dem Autor durchaus ernst mit seinem Vorschlag war.

Anfang der 1980er Jahre arbeitete Gottfried Nobl im Auftrag des *Linzer Planungsinstitutes Altstadt* an einer städtebaulichen Grundlagenerhebung, der ein Entwicklungsvorschlag für das Domviertel folgte.⁴⁰ Die Diözese wünschte ihrerseits eine Umgehbarkeit des Doms, einen vom Verkehr abgeschirmten Festplatz und eine Brunnenanlage als Ersatz für den Löschteich. Die Bewohner:innen des Viertels forderten mehr Stellplätze für Autos, aber auch verkehrsberuhigte Straßen und Bepflanzungen. Nobls Bebauungsvorschlag sah eine Tiefgarage für 470 Autos samt Abfahrt von der Stifterstraße vor, an jenem Platz also, an dem auch heute ein unterirdisches Parkhaus situiert ist. Ein schnelles Durchfahren der Autos wollte er durch gezielte Baumpflanzungen unterbinden, ein Einbahnsystem sollte ein geradliniges Queren des Viertels verhindern. Fußgänger:innen verbannte der Dombaumeister in seinem Vorschlag von den Straßen, sie sollten eigens für sie errichtete Tunnel und Brücken benutzen. Er schrieb ihnen jedoch auch Verbindungen über „besonders

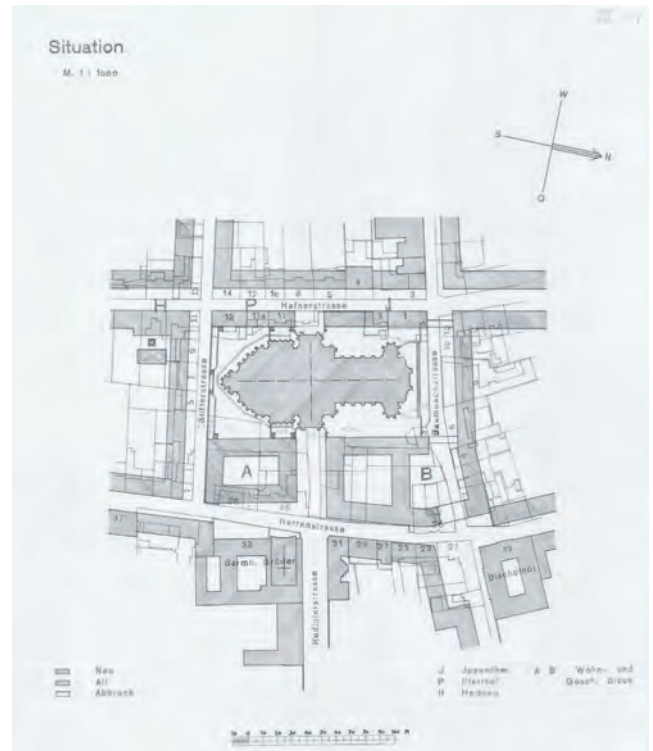


Abb. 10: Lageplan zur Bebauungsstudie des Domviertels, Verfasser unbekannt, vermutlich 1980er Jahre

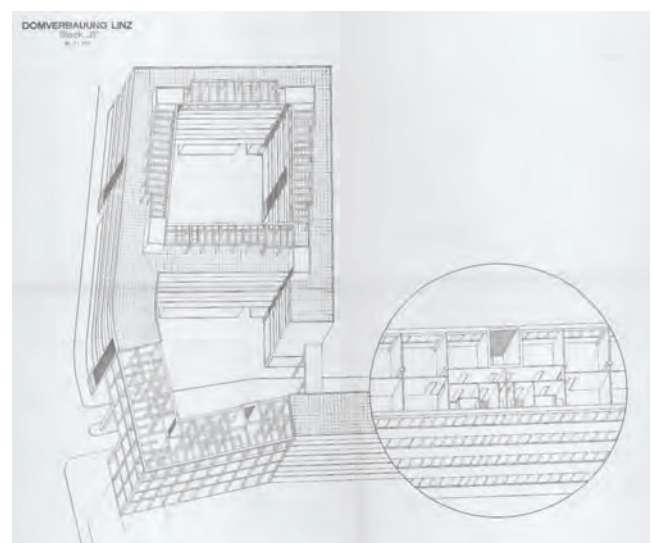


Abb. 11: Axonometrie zur Bebauungsstudie des Domviertels, Verfasser unbekannt, vermutlich 1980er Jahre

schöne Innenhöfe“ und Arkadierungen zu, und auch ein Fußweg um den Dom sollte entstehen.⁴¹ Nobls Entwurf wurde nicht zur Ausführung gebracht, doch einige Aspekte seiner Planung finden sich in späteren Gestaltungsideen wieder.

39 Oberchristl 1948, S. 4–6.

40 Nobl 1989a, S. 163.

41 Nobl 1989b, S. 176.



Abb. 12: Bestandsaufnahme der Domumgebung, Ferdinand Kaineder, um 1989

Ikonische Freistellung des Doms

Ende der 1980er Jahre wurde das Areal um den Mariendom nach jahrzehntelanger Passivität endlich wieder belebt. Anstoß für die Transformation gab eine Bestandsaufnahme (Abb. 12) des damaligen Pastoralassistenten Ferdinand Kaineder, der die desolaten Zustände der Domumgebung dokumentierte und Vorschläge zur Verbesserung unterbreitete. Kaineder drückte einen „Finger in die klaffende Wunde“ und stieß mit seinem Appell auf offene Ohren. Für das Jahr 1989 erstellte Gottfried Nobl einen straffen Zeitplan für die Umsetzung der geplanten Maßnahmen. Diese umfassten die Umgehbarkeit des Doms, die Schaffung von Plätzen und Grünanlagen, Sanierungsarbeiten an einigen Häusern um den Dom und die Errichtung einer neuen Dombauhütte.⁴² Nach Abschluss der Arbeiten wurde mit der Stadt Linz ein Dienstbarkeitsvertrag ab-

geschlossen, welcher der Öffentlichkeit ein Wegerecht um den Dom zusprach.⁴³

Weitere 20 Jahre sollten vergehen, bis das Gesamtkonzept Domplatz erneut in Angriff genommen wurde. Ein Architekturwettbewerb zur Neugestaltung des Platzes samt Hotelanlage und Tiefgarage wurde ausgelobt. Die fachkundige Jury, der auch der damalige Dombaumeister Wolfgang Schaffer angehörte, ernannte den Beitrag des Grazer Architekten Josef Hohensinn zum Siegerprojekt. Das Preisgericht lobte die Solitärbauweise und den dadurch entstandenen großzügigen Freiraum am Domplatz.⁴⁴ Der noch aus dem Zweiten Weltkrieg übrig gebliebene Löschteich musste einer Parkgestaltung weichen. Die Fertigstellung des Projektes (Abb. 13) erfolgte 2009. Erstmals rückte der Mariendom als identitätsstiftendes Wahrzeichen ins Zentrum und erhielt durch das Freispielen des Platzes „Luft zum Atmen“.

Mit offenen Türen in die Zukunft

In den vergangenen Jahren entwickelte sich der Domplatz zu einem beliebten und belebten innerstädtischen Treffpunkt. Anlässlich des 100-jährigen Weihejubiläums im Jahr 2024 wird ein nächster sichtbarer Schritt gesetzt: Der Mariendom erhält einen neuen Willkommens- und Begegnungsraum (Abb. 14), der auf die veränderten gesellschaftlichen und kirchlichen Gegebenheiten reagiert. Der Zubau und die damit verbundene Neugestaltung der Eintrittssituation ist das Ergebnis eines langjährigen Diskussions- und Planungsprozesses, den auch das Bundesdenkmalamt intensiv begleitet hat. Die Struktur des Anbaus und seine zeitgemäße Architektur als reversibel gedachte Konstruktion übersetzt die Formensprache des Doms auf den neuen Baukörper und begegnet dem Sakralbau auf sensible Art. Die geschwungene Dachkonstruktion lehnt sich respektvoll an die Domwand und sorgt für eine harmonische Verbindung zur bestehenden Bau-substanz, ohne mit ihr in Konkurrenz zu treten.

Mit seinen rund 120 m² öffnet sich der neue Begegnungsort ebenerdig und barrierefrei in Richtung des Domplatzes. Über diesen Raum, der auch als Informationsdrehscheibe fungiert, gelangen Besucher:innen künftig in die Turmhalle Ost. Dort werden wichtige Inhalte zu den sakralen, liturgischen, pastoralen und (bau-)kulturellen Dimensionen des Kirchenbaus zugänglich gemacht. Auch die einzigartigen Gemäldefenster lassen

⁴² Gottfried Nobl, Zeitplan zur Planung und Baudurchführung, 1989.

⁴³ Dienstbarkeitsvertrag, abgeschlossen zwischen der Bischof-Rudigier-Stiftung und der Stadt Linz, 9.7.1998.

⁴⁴ Protokoll über die Jurysitzung zur Begutachtung der eingelangten Projekte für den „Dompark Linz“ vom 3.3.2006.



Abb. 13: Der neue Domplatz, 2009

sich mittels einer zweigeschossigen begehbaren Ausstellungsarchitektur aus einer neuen Perspektive erleben.

Der neue Willkommensort ergänzt, was die Zeit erfordert, und schreibt die Baugeschichte des Mariendoms



Abb. 14: Der neue Begegnungsraum am Mariendom, Fertigstellung 2024

auf eine zukunftsweisende Art weiter. Als Schnittstelle zwischen Stadt- und Sakralraum setzt er ein Zeichen für eine offene und lebensnahe Kirche mit kraftvollen Visionen.

Die Linzer Dombauhütte als Schnittstelle von Mittelalter und Moderne

Etwa einen Monat nach der feierlichen Grundsteinlegung des Mariendoms wurde die Linzer Dombauhütte am 5. Mai 1862 durch Bischof Franz Joseph Rudigier eröffnet.¹ Unter dem Begriff der Bauhütte versteht man heute im Wesentlichen jene „*Organisation, die die Zusammenarbeit der an einem größeren Kirchenbau tätigen Steinmetze, Bildhauer, Zimmerleute und sonstigen Bauleute regelt und den Bauablauf plant und koordiniert.*“² Historisch steht die Entwicklung des Bauhüttenwesens in einem engen Verhältnis mit den europaweit entstehenden monumentalen Sakralbauprojekten der Gotik wie jenen in Straßburg, Köln oder Wien. Obwohl die mittelalterlichen Bauhütten jedoch mit dem Aufschwung der Renaissance zunehmend an Bedeutung verloren, erlebte das Bauhüttenwesen einhergehend mit dem Rückgriff auf mittelalterlichen Architektur- und Formensprache im 19. Jahrhundert einen erneuten Aufschwung.³ Der neogotische Diskurs ging dabei mit einer idealisierenden und romantisierenden Verklärung des mittelalterlichen Bauhüttenwesens einher.

Einer der bekanntesten Theoretiker des Bauhüttengedankens im 19. Jahrhundert ist August Reichensperger (1808–1895), der unter anderem als Redakteur des *Kölner Domblatte*s an der um 1841 wiederaufgenommenen Fertigstellung des Kölner Doms beteiligt war. In Reichenspergers Schriften wird die mittelalterliche Bauhütte als streng hierarchisch und paternalistisch geordnete Organisation beschrieben, in welcher die gesamte Existenz ihrer Mitglieder bis hin zu ihrer Freizeitgestaltung durch ritualisierte Abläufe sowie Vorschriften geregelt war.⁴ Ausgehend davon deutet Georg Germann den Bauhüttengedanken Reichenspergers, der mit dem ebenfalls aus Köln stammenden Dombau-

meister des Mariendoms Vincenz Statz befreundet war,⁵ als „*ein romantisches Gemeinschaftsideal, die Garantie für das Gesamtkunstwerk, das Muster einer antiakademischen Erziehung und Ausbildung, die christliche Arbeitsgemeinde als Zelle in einer ständischen Gesellschaft und das gemeinsame Bollwerk von Kunst und Handwerk gegen die Industrialisierung.*“⁶

Wie viele andere monumentale Sakralbauprojekte des 19. Jahrhunderts stellt auch die Errichtung des Linzer Mariendoms ein über den rein kirchlichen Bereich hinausgehendes kulturpolitisches Projekt dar. Ausgehend von der neogotischen Aneignung des Bauhüttengedankens sowie dessen visueller Inszenierung soll die Linzer Dombauhütte im Folgenden nicht nur als ausführender Baubetrieb, sondern auch als Repräsentantin der als konservativ zu bezeichnenden Wertvorstellungen der Bauherrschaft betrachtet werden.

Organisation und Arbeitsweise der Linzer Dombauhütte

Die Organisation und Arbeitsweise der Linzer Dombauhütte orientierte sich grundsätzlich an jener ihrer mittelalterlichen Vorbilder, wurde jedoch im Lauf der jahrzehntelangen Bauzeit immer wieder durch technische Neuerungen ergänzt.⁷ 1862 wurden östlich des Bauplatzes für den Mariendom das Kanzlei- sowie das direkt daran anschließende Werkstattgebäude für die Steinmetze der Dombauhütte errichtet. Das Kanzlei-gebäude beherbergte die Wohn- und Arbeitsräume des Bauleiters, der für die Erstellung der Werkzeichnungen beziehungsweise Schablonen für die Anfertigung der einzelnen Werksteinteile verantwortlich war.⁸ Für die

1 Oberchristl 1923, S. 7.

2 Zehetner 2021, S. 36.

3 So wurde beispielsweise neben der Neugründung der Linzer Dombauhütte auch die Bauhütte von St. Stephan in Wien 1840 durch Friedrich von Schmidt nach mittelalterlichem Vorbild neu organisiert. Siehe Rohatsch 2021, S. 50.

4 Reichensperger 1879.

5 Pfeiffer 2023, S. 31.

6 Germann 1970, S. 240.

7 Für eine umfassende Abhandlung der bautechnischen Aspekte des Mariendoms siehe Pfeiffer 2023.

8 Ebenda, S. 28.

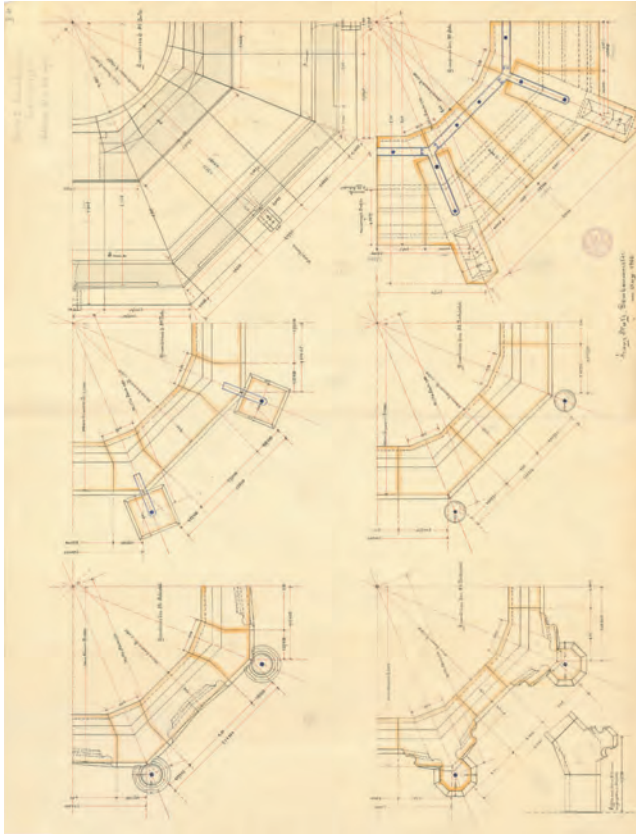


Abb. 1: Franz Staz, Schichtenplan der Turmhelmspitze, 1900

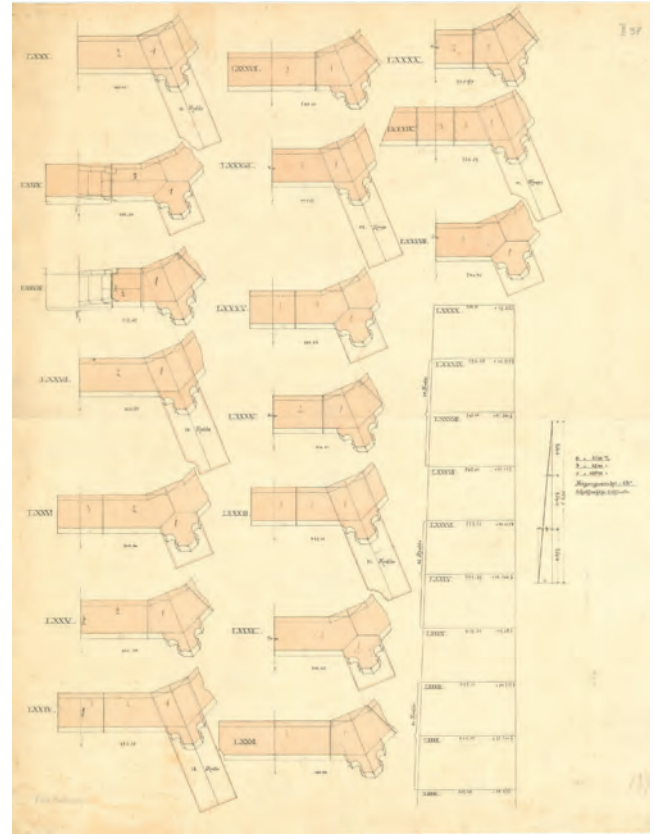


Abb. 2: Mariendom Linz, Schichtenplan

Herstellung der Schablonen im Maßstab 1:1 verfügte das Gebäude – ganz in der Tradition des mittelalterlichen Baubetriebs⁹ – über einen Reißboden.¹⁰ Anhand der Schablonen wurde das im Steinbruch bereits nach den vom Bauleiter vorgegebenen Maßen vorbereitete Steinmaterial zu den fertigen Werksteinteilen weiterverarbeitet.¹¹ Die Nummer, mit der die Steinteile bereits im Steinbruch versehen wurden, zeigte ihre endgültige Position im Kirchenbau an.¹² Zur Vorbereitung diente eine Steinsäge – ab 1908 eine Drahtsteinsäge.¹³ Bei der Herstellung und dem Versetzen der Werksteinteile wurde nach Schichtenplänen vorgegangen (Abb. 1 und 2).¹⁴ Eine genaue Buchführung, wie sie auch zeitgleich in der Kölner Dombauhütte Anwendung fand, diente der Abrechnung und der Dokumentation des Baufortschritts.¹⁵ Eines dieser Abrechnungsbücher von Otto

Schirmer ist im Planarchiv des Mariendoms erhalten und dokumentiert für den Zeitraum von September 1881 bis Jänner 1883 sämtliche Werksteinteile mit Namensnennung der Ausführenden, einer schematischen Darstellung und dem Bearbeitungszeitraum. Im einzigen vollständig erfassten Jahr 1882 sind insgesamt 1460 Werksteinteile verzeichnet.

Ab 1865 verfügte die Dombauhütte auch über eine eigene Bildhauerwerkstatt für die Herstellung aufwendiger verzierter Bauteile.¹⁶ 1908 wurde die Linzer Dombauhütte mit einer Pressluftmaschine für die Steinbearbeitung ausgestattet (Abb. 3). Diese war in Europa die zweite und in Österreich die erste Anlage dieser Art, was veranschaulicht, wie moderne technische Hilfsmittel in die an sich traditionelle Arbeitsweise der Dombauhütte unterstützend integriert wurden.¹⁷ Auch

9 Vgl. Fuchsberger 1989 und Binding 1993, S. 226–234.

10 Pfeiffer 2023, S. 32.

11 Doberer 1985, S. 252.

12 Oberchristl 1923, S. 6.

13 Doberer 1985, S. 252.

14 Pfeiffer 2023, S. 36.

15 Ebenda und Oberchristl 1923, S. 6.

16 Pfeiffer 2023, S. 33.

17 Ave Maria, 15. Jg., Heft 1, 1908, S. 6.



Abb. 3: Steinbearbeitung mittels Pressluft in der Linzer Dombauhütte

hinsichtlich des Transports der Steinteile auf der Baustelle wurden im Lauf der Bauzeit immer wieder Neuerungen eingeführt. Ab 1883 verfügte die Dombauhütte über gasbetriebene und ab 1898 über elektrisierte Aufzüge.¹⁸ Fortschrittlich war auch die Verwendung einer amerikanischen Hebemaschine namens „Derrick“ (Abb. 4), welche so wie die Pressluftanlage durch Vermittlung eines ehemals in Amerika tätigen Prälaten angeschafft werden konnte.¹⁹ Während von Otto Schirmer hauptsächlich Holzbalkengerüste verwendet wurden, führte Matthias Schlager ab 1905 nach einer Studienreise in Deutschland wesentlich leichtere Stangengerüste ein, welche ab 1906 für die Errichtung des Lang- und Querhauses zusätzlich auf einem fahrbaren Gerüstwagen aufgestellt wurden.²⁰

Die Anzahl der Beschäftigten der Linzer Dombauhütte fluktuierte. Während 1863 elf Steinmetze in der Dombauhütte die Arbeit aufnahmen, erhöhte sich die Anzahl 1864/65 bereits auf 40 Steinmetze und 22 Lehrlinge.²¹ Für das Jahr 1893 sind zwei Poliere, ein Verzierungsarbeiter, 50 Steinmetze, sechs Lehrlinge, drei Schmiede, vier Maurer und neun Tagelöhner als Mitarbeiter der Dombauhütte dokumentiert.²² Einen Einschnitt in die



Abb. 4: Amerikanische Hebemaschine „Derrick“ beim Bau des Linzer Mariendoms

Linzer Dombauhütte verursachte insbesondere der Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Während 1910 noch von 53 Steinmetzen berichtet wird,²³ reduzierte sich die Linzer Dombauhütte durch die Einberufung einer Vielzahl der Arbeiter auf zehn Steinmetze.²⁴ Obwohl nach Kriegsende viele der ehemaligen Arbeiter wieder an die Dombauhütte zurückkehrten, musste die Anzahl der Steinmetze aufgrund von finanziellen Schwierigkeiten auf 25 beschränkt werden. 1920 waren 17 Arbeiter²⁵ und 1923 gar nur noch sieben Steinmetze in der Dombauhütte beschäftigt.²⁶

Nicht alle Werksteinteile wurden von der Dombauhütte selbst hergestellt. Immer wieder wurden Arbeiten an externe Betriebe vergeben, wie beispielsweise Granitarbeiten²⁷ oder die Herstellung von Kreuzrosen

18 Doberer 1985, S. 252.

19 Pfeiffer 2023, S. 138.

20 Ebenda, S. 155 und Oberchristl 1923, S. 20.

21 Pfeiffer 1923, S. 33.

22 Ave Maria, 1. Jg., Heft 1, 1894, S. 7.

23 Oberchristl 1923, S. 21.

24 Ebenda, S. 25.

25 Ebenda, S. 28.

26 Ebenda, S. 7.

27 Ebenda, S. 21.

für die Fialen auf den Galerien.²⁸ Bereits in den 1930er Jahren übernahm die Linzer Dombauhütte neben der immer noch ausstehenden Fertigstellung des Doms die Aufgabe der Konservierung und Restaurierung der älteren Bauteile, die bereits erste Schäden aufzuweisen begannen.²⁹

Die Ikonografie der Linzer Dombauhütte

Die Stilisierung der Linzer Dombauhütte als Wiederbelebung tugendhafter mittelalterlicher Arbeits- und Gesellschaftsformen findet ihren Ausdruck in ihrer durch Bildwerke und Kunstgegenstände vermittelten visuellen Repräsentation. Als ein Beispiel kann die vom Domkapitel gewidmete neogotische Fahne gezählt werden, welche erstmals im Zusammenhang mit der feierlichen Prozession am Vorabend der Grundsteinlegung 1862 erwähnt wird.³⁰ Die standartenförmige Fahne zeigt auf der einen Seite eine Mandorla mit dem Grundriss des Doms, flankiert von Brustbildern der Namenspatrone Bischof Rudigers sowie die Aufschriften „*Eintracht*“ und „*Ausdauer*“. Auf der anderen Seite weist die Fahne als Referenz auf das Patrozinium des Mariendoms ein Bildnis der Unbefleckten Empfängnis auf, welches von den Wappen des Landes Oberösterreichs und der Stadt Linz begleitet wird. Eine Inschrift mit Bezugnahme auf das Dogma der Unbefleckten Empfängnis ergänzt die Darstellung. Die Fahne wird erweitert durch einen Flügel oder Schleppe mit symbolischen Darstellungen, welche unter anderem Referenzen hinsichtlich Marias Rolle als „*Morgenstern*“ beziehungsweise „*geistliches Gefäß*“³¹ umfassen. Der Entwurf für die Fahne stammt von Dombaumeister Vincenz Statz.³² Zum Einsatz kam die Fahne im Zuge von kirchlichen Prozessionen – beispielsweise zu Fronleichnam oder anlässlich der Weihe der Glocken und des Turmkreuzes des 1901 fertiggestellten Turmes³³ – an denen sie von Arbeitern der Dombauhütte geführt wurde.³⁴

Ein anderes Beispiel ist das Gewerkschild aus dem Jahr 1890. Zeitgenössische Quellen berichten, dass dieses von Mitarbeitern der Dombauhütte als Zeichen

ihres Zusammengehörigkeitsgefühls gestiftet wurde.³⁵ Es sei eine Art „*Standeswappen* [...] unter dem die *Dombauarbeiter sich versammeln, um Geselligkeit, Ordnung und Standesehre zu pflegen*.“³⁶ Die Formulierung zeugt deutlich von der idealisierenden Bezugnahme des 19. Jahrhunderts auf die mittelalterlichen Bauhütten, wie sie beispielsweise in den Texten Reichenspergers vertreten wird.

Das vierpassförmige Schild zeigt auf der einen Seite eine Ansicht des Mariendoms, flankiert vom Wappen der Stadt Linz, einem Zunftzeichen der Steinmetze und einem dritten, nicht näher identifizierten Emblem. Die andere Seite trägt die Darstellung eines Steinmetzes bei der Bearbeitung einer Kreuzblume vor dem Hintergrund des unvollendeten Mariendoms (Abb. 5). Der in selbstbewusster Pose dargestellte Arbeiter wird von zwei Spruchbändern mit der Inschrift „*Gott zur Ehr', den Menschen zur Freud', schafft der Steinmetz zu jeder Zeit*“ beziehungsweise „*ora et labora*“ begleitet. Beide Inschriften verdeutlichen die Vorstellung von der Dombauhütte als einer idealisierten, auf Religiosi-



Abb. 5: Gewerkschild der Linzer Dombauhütte

28 Diözesanarchiv Linz (weiter DAL), Dob-A/2, Fasz. 3, Schreiben Matthäus Schlagers an Arch. Karl Vornehm, Steinmetzmeister, Linz, Humboldtstraße 51 vom 26.5.1952.

29 Ave Maria, 40. Jg., Heft 1, 1933, S. 4.

30 Ave Maria, 3. Jg., Heft 8, 1896, S. 159.

31 Ave Maria, 2. Jg., Heft 4, 1895, S. 69.

32 Ebenda.

33 Egger 2018, S. 40.

34 Oberchristl 1923, S. 7.

35 Oberösterreichischer Pressvereins Kalender, 1892, S. 60.

36 Ebenda.

tät, Fleiß und Ordnung beruhenden Institution. Das Gewerkschild wird beiderseits von einem Spruchband mit der Auflistung der Namen der Beteiligten gerahmt, die sozusagen als Zeugen die Gültigkeit und den Wahrheitsanspruch der mittelalterlichen Dombauhütte in der Gegenwart des 19. Jahrhunderts untermauern. Anlässlich der Überreichung des Gewerkschildes am 22. November 1890 fand eine Festveranstaltung mit dem Bischof, den Mitgliedern des Dombau-Komitees und den Arbeitern der Dombauhütte sowie deren Familien statt. In der überlieferten Beschreibung des Anlasses findet die hierarchische und paternalistische Dimension des Dombau-Projektes in folgenden Worten ihren Ausdruck: „Es ging ein wohlthuender Hauch der Arbeitsfreudigkeit, der religiösen Gesinnung, der brüderlichen Gemüthlichkeit und auch der herzlichen Anhänglichkeit an den hochwürdigen Arbeitgeber sowie das Baucomité und zumal den Bauleiter „Herrn Vater Schirmer“ durch all' die Reden und Vorträge.“³⁷ Es wird jedoch auch spürbar, dass die Arbeitsorganisation der Dombauhütte um 1890 keinesfalls mehr konkurrenz- beziehungsweise alternativlos war. Mit dem Wunsch, dass „dieser gute Geist niemals aus der Dombauwerkstätte schwinde und dem finstern, socialistischen Geist niemals platzmache“³⁸ spielt der Chronist der feierlichen Übergabe des Gewerkschildes auf gesellschafts- und sozialpolitische Entwicklungen an, die sich in den folgenden Jahren auch auf den Bau des Mariendoms auswirken sollten.

Die Linzer Dombauhütte und die Arbeiterbewegung

Einhergehend mit der gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Österreich immer stärker aufkeimenden Arbeiterbewegung kommt es auch im Zusammenhang mit der Errichtung des Mariendoms vermehrt zu Auseinandersetzungen hinsichtlich der Arbeitsbedingungen und Anstellungsverhältnisse. Am 1. Mai 1890 – derselbe Tag, an dem in Wien erstmals offiziell der Kampftag der Arbeiterbewegung begangen wurde – erhielten die Arbeiter der Dombauhütte die Möglichkeit, von sechs bis zehn Uhr die hl. Messe im Dom zu feiern und ab

16 Uhr den Tag mit einer vom bischöflichen Ordinariat bezahlten Jause zu beschließen.³⁹ Im selben Jahr wurde von Seiten der Arbeiterschaft der Dombauhütte darum ersucht, die Arbeitszeit im Winter bei voller Bezahlung von zehn auf acht Stunden pro Tag zu reduzieren. Durch die Schaffung eines Systems, durch das die nicht geleistete Arbeitszeit im Sommer kompensiert werden würde, konnte diese Forderung erfüllt werden.⁴⁰ Am 1. Mai 1891 erhielten die Dombauarbeiter nach dem Besuch der Frühmesse gar den gesamten Tag frei – unter der Voraussetzung, dass sie die verlorene Zeit in den darauffolgenden Tagen einarbeiten würden.⁴¹

Nicht immer jedoch wurde den Wünschen beziehungsweise Forderungen der Arbeiter Rechnung getragen. Nachdem Dombaumeister Otto Schirmer am 1. Mai 1893 das Ersuchen der Steinmetze um eine Jause beziehungsweise früheren Dienstschluss abgelehnt hatte, legten 27 Steinmetze ihre Arbeit nieder und verließen die Baustelle. Daraufhin übermittelt Schirmer dem Ordinariat eine namentliche Auflistung der beteiligten Arbeiter – wohl auch zur Abschreckung – und überlässt diesem die Entscheidung über etwaige Sanktionen.⁴² Im Jahr 1908 schließlich eskaliert die Situation zwischen den Arbeitern der Dombauhütte und der Bauleitung. Von Seiten der *Gewerkschaft Christlicher Arbeiter Oberösterreichs* wurden an Bischof Franz. M. Doppelbauer Forderungen nach Lohnerhöhungen und Lohnverträgen sowie der Ernennung eines Ombudsmannes der Arbeiter gestellt. Als Reaktion darauf erteilte Dombaumeister Matthäus Schlager den Arbeitern im Rahmen einer Kundgebung eine Absage und hob als Verschärfung den 14-tägigen Kündigungsschutz in der Dombauhütte auf.⁴³ Der Konflikt spitzte sich im Lauf des Jahres 1909 weiter zu und gipfelte schließlich in einer „Blockade“ der Dombauhütte, zu der die *Katholische Arbeiter Zeitung* aufrief, um die Neuaufnahme von Steinmetzen in der Dombauhütte zu behindern und dadurch Druck auf Dombaumeister und Dombaukomitee auszuüben.⁴⁴ Interessanterweise beruft sich das Dombau-Komitee in seiner Verteidigung gegenüber den Angriffen der Gewerkschaft im *Linzer Volksblatt* vom 21. September 1909 auf die „eigene Organisation“⁴⁵ der

37 Oberösterreichischer Pressvereins Kalender, 1892, S. 61.

38 Ebenda.

39 Egger 2018, S. 31.

40 Pfeiffer 2023, S. 38.

41 Egger 2018, S. 31.

42 Ebenda.

43 Würthinger 2015, S. 71.

44 Ebenda, S. 72.

45 Linzer Volksblatt Nr. 215, 1909, S. 3.

Dombauhütte, was an die Selbstständigkeit und Autonomie der mittelalterlichen Dombauhütten erinnert. Die Eskalation endete 1910, nachdem sich die Arbeitsbedingungen für die Arbeiter zum Positiven entwickelt hatten. Dennoch offenbaren die Auseinandersetzungen zwischen den Arbeitern der Linzer Dombauhütte und der Bauleitung deutlich die Reibungsflächen zwischen den konservativen gesellschafts- und sozialpolitischen Vorstellungen der Verantwortlichen rund um den Bau des Mariendoms und dem gewandelten Selbstbewusstsein einer zunehmend politisch organisierten Arbeiterschaft.

Das Fortleben der Dombauhütte im 20. Jahrhundert

Auch abseits der Errichtung des Linzer Mariendoms fand der Gedanke der Dombauhütte zu Beginn des 20. Jahrhunderts – trotz des Ausklangs historistischer Strömungen in Architektur und Kunst – kein Ende. Vielmehr sollte die Dombauhütte, zumindest für einige Zeit, eine wichtige Rolle für das theoretisch-ideelle Fundament einer der bedeutendsten Kunstschulen der Moderne im europäischen Raum spielen – für das *Staatliche Bauhaus in Weimar*. Ideengeschichtlich lässt sich dabei eine direkte Linie zwischen den romantisierenden Vorstellungen der Vertreter der Neogotik und jenen der Bauhausgründer, allen voran Walter Gropius, ziehen.

Für Gropius sollte das Weimarer Bauhaus wie die mittelalterliche Bauhütte Architekten, Künstler und Handwerker vereinen und „so in neuen Lebens- und Arbeitsgemeinschaften aller Künstler untereinander den Freiheitsdom der Zukunft vorbereiten.“⁴⁶ Während die deutschen Neogotiker die Gotik als universalen Stil und legitimen Ausdruck der nationalistisch geprägten Ständegesellschaft propagierten, wollte Gropius im Bauhaus die Arbeits- und Organisationsweise der mittelalterlichen Bauhütte aufgreifen, um „das Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerungen [...] in kommenden Tagen zu einem neuen Stile zu verdichten.“⁴⁷

Die Bezugnahme auf die Idee der Bauhütte findet ihren Niederschlag bereits in der Namensgebung des Bauhauses beziehungsweise in seiner institutionellen Organisation. So wurden die Leiter der einzelnen Werk-

stätten des Bauhauses als *Werkmeister* bezeichnet und somit in direkte Beziehung zu den *magister operis* des mittelalterlichen Baubetriebes gesetzt.⁴⁸ Die Bauhütte diente jedoch auch als Lebensgemeinschaft in der Frühzeit des Bauhauses als Vorbild. Von der Nachahmung mittelalterlicher Bauhüttenzeremonien über eigens entworfene Kleidung bis hin zu den Ernährungsvorschriften der von Johannes Itten vertretenen *Mazdaznan-Lehre*, finden sich einige Aspekte, die an die umfassenden lebensgestaltenden Aspekte der mittelalterlichen Bauhütte erinnern.⁴⁹

Die romantische Verklärung des Bauhüttengedankens im Weimarer Bauhaus währte jedoch nicht lange und sollte von der zunehmenden Neuausrichtung in Richtung einer industrialisierten Architektur- und Kunstgewerbeproduktion verdrängt werden. Auch das von Karl Peter Röhl 1919 entworfene Bauhaus-Signet, welches klare Anspielungen auf mittelalterliche Steinmetzzeichen aufweist, wurde bereits 1922 von einem dezidiert modernistischen Entwurf Oskar Schlemmers abgelöst.⁵⁰ Während die Bauhütte also von den Theoretikern der Neogotik noch als „*Bollwerk von Kunst und Handwerk gegen die Industrialisierung*“⁵¹ verstanden wurde, sollte sie im Bauhaus schlussendlich durch Letztere verdrängt werden.

Die Linzer Dombauhütte wiederum besteht ohne Unterbrechung bis heute und ist damit neben der Dombauhütte von St. Stephan in Wien eine von zwei nach wie vor aktiven Bauhütten Österreichs. Im Mittelpunkt der Tätigkeiten der Linzer Dombauhütte steht heute die ständige Pflege und Instandhaltung der historischen Substanz des Mariendoms. Dabei kommen sowohl traditionelle Handwerkstechniken der Steinbearbeitung als auch moderne Verfahren der Restaurierungs- und Konservierungswissenschaften zum Einsatz. Von großer Bedeutung ist die kontinuierliche Beobachtung der Substanz und Dokumentation von Schadensbildern, auf deren Basis denkmalgerechte Konservierungs- und Restaurierungskonzepte entwickelt werden können. Die Bedeutung der Linzer Dombauhütte für die Erhaltung des kulturellen Erbes und die lebendige Weitergabe traditioneller Handwerkstechniken wurde durch die Aufnahme des Dombauhüttenwesens in das Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes der Unesco im Jahr 2018

46 Deutscher Revolutionsalmanach 1919, S. 136.

47 Zit. nach Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933 Weimar – Dessau – Berlin, Köln 1962*, S. 30.

48 Mankartz 2006, S. 422.

49 Ebenda, S. 422 f.

50 Ebenda, S. 423.

51 Germann 1970, S. 240.

unterstrichen.⁵² 2020 erfolgte nach einem gemeinsamen Antrag von insgesamt 19 Bauhütten aus fünf Ländern – darunter die Bauhütten des Mariendoms in Linz sowie des Stephansdoms in Wien – die Aufnahme des Europäischen Dombauhüttenwesens in das „Unesco-Register guter Praxisbeispiele für die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes (Register of Good Safeguarding Practices)“.⁵³

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Linzer Dombauhütte von ihrer Gründung an bis heute immer wieder modernste technische Hilfsmittel und Praktiken in ihre Arbeitsweise integriert hat, um die Aufgabe der Errichtung und Erhaltung des Mariendoms zu

meistern, jedoch ohne von den im Grunde nach wie vor mittelalterlichen Handwerkstraditionen fundamental abzuweichen. Abseits der Bautechnik wurde vor allem im 19. Jahrhundert zudem versucht, die mittelalterliche Organisationsform der Dombauhütte als Beispiel für ein konservativ gedachtes Gesellschaftsbild zu instrumentalisieren, was unter anderem zu Konflikten mit modernen Tendenzen wie der Arbeiterbewegung geführt hat. All dies lässt die Linzer Dombauhütte als Organisation erscheinen, die als Schnittstelle seit ihrer Gründung konstant Aspekte des Mittelalters und der Moderne in sich ausverhandelt und vereint.

52 <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/dombauhuettenwesen-in-oesterreich-st-stephan-und-mariendom-linz> (14.8.2023).

53 <https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/artikel/article/europaeisches-bauhuettenwesen-als-gutes-praxisbeispiel-ausgezeichnet> (14.8.2023).

Das ursprüngliche Raumkonzept des Linzer Mariendoms und die jüngste liturgische Neugestaltung

Mit dem Ansinnen einer neuen Kirche beabsichtigte Bischof Franz Josef Rudigier nicht nur die in Oberösterreich gerühmte Verehrung Mariens zu fördern, sondern auch eine „große für die Diözese würdige Dom- und Cathedral-Kirche“ zu schaffen, denn: „Diese Bischofsstadt hat bisher keine einzige Kirche, die durch Größe und Pracht ein würdiger Bischofsdom wäre [...]“.¹ Dieser Beitrag geht der Frage nach, wie die ursprüngliche liturgische Konzeption der mehr als 20.000 Menschen fassenden Kirche zu verstehen ist und welche Veränderungen sich mit der jüngsten liturgischen Neugestaltung 2017 ergeben haben, nachdem bereits unterschiedliche Umgestaltungen erfolgt waren. Der erste Teil beschäftigt sich mit der Frage, welche liturgietheologischen Vorgaben den Kirchenbau im 19. Jahrhundert prägten, der zweite Teil reflektiert nach einigen wenigen Notizen zu Umgestaltungen im Zuge des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965) die jüngste Neugestaltung von 2017 und deren Voraussetzungen.

Liturgietheologische Grundsätze im 19. Jahrhundert

Ein neu zu errichtender Kirchenraum muss der normierten Liturgie entsprechen und hat eine eminent geistliche Bedeutung.² Dies war für Vincenz Statz deutlich, als er Bischof Rudigier seinen ersten Plan für eine neue Kathedrale vorlegte. Für nachkommende Generationen ist es wohl wertvoll, die Quellen und das allgemeine Bewusstsein zu kennen, den „Spirit“ sozusagen, in dem damals neue Kirchen konzipiert und verwirklicht wurden, dies gilt auch für den Mariendom in Linz. Aus kirchlicher Perspektive sind dies auch die Grundlagen für die Denkmalpflege heute, weil es ja nicht nur um die Erhaltung der Objekte geht, sondern

auch um das Verstehen des Geschaffenen („Spirit“); z. B. warum hat der Mariendom einen den gesamten Raum prägenden Kreuzaltar mit Baldachin? Namhafte Handbücher zur Liturgie im 19. Jahrhundert beschreiben in der Regel kurz und prägnant den Sinn des kirchlichen Versammlungsraumes und benennen die notwendigen und wesentlichen Orte für die Gestaltung der Liturgie. Franz Xaver Schmid sagt 1836, „die Haupttheile der christlichen Gotteshäuser sind das Schiff, der Chor, die Emporkirche, die Sakristey, der Glockenthurm und der Kirchhof. Unter dem Schiffe (Navis) versteht man jenen Theil der Kirche, in dem sich vorzugsweise das Volk befindet. Er liegt gewöhnlich etwas tiefer, als die übrigen Theile. Seinen Namen hat er von der uralten Sitte, die Kirche mit einem Schiff zu vergleichen.“³ Diese sehr allgemeine Beschreibung definiert den Raum in zu gliedernde Teile, in einen dem Klerus zugewiesenen Ort und in einen anderen, der dem Volk zukommt. Für die Gestaltung wird die Kunst reklamiert, stilistische oder künstlerische Vorgaben werden aber nicht gemacht. Im Mariendom wird diese Vorgabe durch den Hochchor und Chorraum für das Stundengebet der Kleriker verwirklicht, beide Bereiche sollten durch ein hohes Gitter abgetrennt und zum Quer- und Langschiff hin mit einem Lettner versehen werden, der allerdings später in dieser Form nicht verwirklicht wurde.

Die zentrale Bedeutung des Altares

Valentin Thalhofer entwickelt „im angesehensten Handbuch der Liturgik des 19. Jahrhunderts“⁴ eine Liturgietheologie, in der er von den Wirkungen des Kreuzesopfers spricht und feststellt, dass „dieses eine Opfer Jesu, welches im himmlischen perennirt, auch

1 Scherndl 1902, S. 7 f.

2 Vgl. Rigler 1864, S. 59–69.

3 Schmid 1836, S. 722.

4 Lexikon für Theologie und Kirche 9, 2000, Sp. 1379 f.

in der Kirche auf Erden *perennire*“ und bekräftigt, die „Fortdauer des Opfers Christi in der Kirche erscheint als sicherste Bürgschaft für die Realität der kirchlichen Gnadenmittel“. ⁵ Der Altar dient dieser theologisch reklamierten Aufgabe von höchster Bedeutung. Der priesterliche Dienst ist in der katholischen „Abendmahlsfeier in erster Reihe Opferfeier, und zwar realer Vollzug der einen Kreuzesopferthat, nicht bloße Erinnerung an dieselbe.“ ⁶ Die Liturgie der Kirche gipfelt im Darbringen des Kreuzesopfers Christi durch den Priester, der für die Gläubigen, d. h. das Volk, den Kult vollzieht, um die Gnaden Gottes zu erbitten und zu erwirken, auch in allen übrigen Sakramenten und Sakramentalien, insbesondere der Taufe und der Beichte. ⁷ Kreuz und Altar stehen damit in einem unmittelbaren theologischen und ikonografischen Zusammenhang. Zentrum jeder katholischen Kirche ist der Hauptaltar bzw. die weiteren Altäre, die in größeren Kirchen vorgesehen werden mussten, da ein Priester lediglich einmal am Morgen des Tages die Messe feiern durfte. Einerseits gab es an den großen Kirchen mehrere Priester, zum anderen auch verschiedene Gruppen, die sich um die von ihnen mitunter gestifteten Altäre versammelten, um die vermittelten Gnadenspenden der Priester zu erhalten. Dies lässt sich als das sazerdotale Liturgieverständnis benennen. Die vom Konzil von Trient bekräftigte Liturgietheologie findet ihren Niederschlag in den liturgischen Büchern der Kirche bis 1962. So wird deutlich: „Die Grundlinien für die christliche Kultusstätte, die unveränderlichen Prinzipien für den christlichen Kirchenbau ergeben sich aus dem Wesen und der Aufgabe des kirchlichen Kultus.“ ⁸ Die kirchlichen Vorschriften beziehen sich insbesondere auf Nr. 20 der Generalrubriken des Missale Romanum, wo kurz und prägnant die Altargestaltung als Voraussetzung für die Feier des Messopfers definiert ist. ⁹ Diese und alle weiteren für die Gestaltung einer Kirche zu berücksichtigenden Vorgaben sind für die Zeit der Erbauung des Mariendoms ausführlich dargelegt durch Valentin Thalsofer. ¹⁰

Die Umsetzung in Linz

Vincenz Statz, der erste Dombaumeister, hinterließ eine kurze Schrift „Das christliche Gotteshaus und seine Ausstattung“, in der er Grundsätze zur Gestaltung von Kirchen niederlegte und diese auch für Linz vorsah. In der knappen Einführung dazu hält er fest: „Der Bau einer Kirche ist das Wichtigste, was der Mensch auf dem Kunstgebiete unternehmen kann; hier muß er zeigen, was er von dem Glauben hält und denkt. Wendet er des Cultus unwürdige Sachen an, so kränkt er nicht allein Gott und die Heiligen, sondern er verleitet auch seine Nebenmenschen zu Fahrlässigkeit im Glauben. Lasst uns alle an den Grundsätzen der Kirche festhalten, dann werden wir auch ihrer würdige Formen schaffen. Je mehr wir eindringen, umso mehr werden wir erreichen. Gott gebe seinen Segen!“ ¹¹ In diesen Ausführungen folgen formale und gestalterische Überlegungen und Vorgaben, keine irgendwie gearteten theologischen Reflexionen. Damit wird deutlich: Statz ist geschult in den theologischen und kirchenamtlichen Vorgaben seiner Zeit und setzt sie in dem von ihm vertretenen Ideal des neogotischen Stils um. Er entspricht der Mentalität seiner Zeit, die durch B. S. (wohl Balthasar Scherndl) in den *Christlichen Kunstblättern* 1893 in einer Beschreibung des Altars und seines Schmuckes ähnlich eingefordert wird. Der Künstler darf nicht seiner Phantasie freien Lauf lassen, „sie würde unstät und ziellos herumirren, wenn nicht die Schienenstränge der kirchlichen Vorschriften ihr einen heilsamen Zwang auferlegen, sie in den gehörigen Schranken halten und so dem festgesetzten Ziele zuführen würde, ohne jedoch deshalb ihrer Tätigkeit ein Hemmnis in den Weg zu legen.“ ¹² Johannes Geistberger meint in einer programmatischen Rede über Bauen und Einrichten einer Kirche 1892, „der Plan unserer Idealkirche wird in den Hauptzügen von Geistlichen entworfen, denn diese müssen die ‚kirchlichen‘ Bedürfnisse und Vorschriften am besten kennen.“ ¹³ (Abb. 1)

So sieht der älteste von Vincenz Statz an Bischof Rudigier übergebene Plan der neuen Dom- und Kathe-

5 Thalsofer 1883, S. 209–211.

6 Ebenda.

7 Ebenda, S. 706.

8 Ebenda, S. 705.

9 Missale Romanum (1570–1962). Rubricae generales Missalis XX.

10 Ebenda, S. 703–839.

11 Vincenz Statz, *Das christliche Gotteshaus und seine Ausstattung*. Praktische Winke, veröffentlicht als Beilage der *Christl. Kunstbl.*, 14. Jg., Heft 8, 1894, S. 2.

12 B. S. [Balthasar Scherndl], *Der Altar und sein Schmuck*, Beilage in: *Christl. Kunstbl.*, 34. Jg., Heft 1, 1893, S. 2.

13 Johannes Geistberger, *Bauen und Einrichten einer Kirche*. Rede gehalten in der General-Versammlung des Diöcesan-Kunstvereines am 17. Nov. 1892, in: *Separat-Beilage der Christl. Kunstbl.* 1893, S. 2.

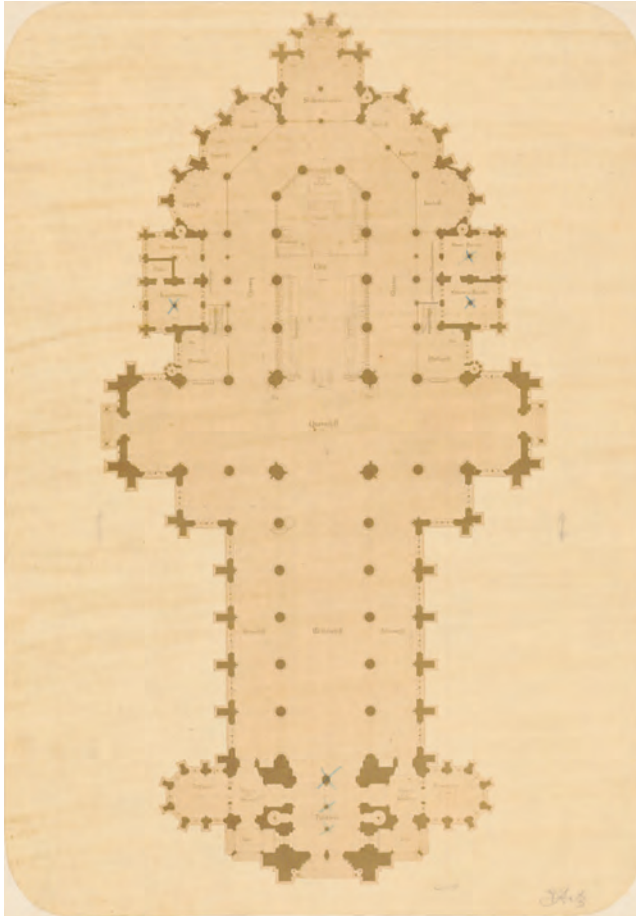


Abb. 1: Mariendom Linz, Erster Plan von Vincenz Statz

dralkirche von Linz vor, die Kirche in Kreuzform¹⁴ und im nüchternen gotischen Stil zu errichten,¹⁵ beschäftigte sich Statz doch eingehend mit der gotischen Formensprache, von der er ergriffen und überzeugt war, wie seine Publikationen belegen.¹⁶ Das Zentrum des neu konzipierten Doms bildet der durch eine Umgrenzung (Gitter, Schranken) abgetrennte erhöhte Altarraum (auch Hochchor bezeichnet) mit dem Hochaltar, hier noch ohne Ciborium;¹⁷ hinter ihm ist ein Sanctuarium vorgesehen. Dieser Altar sollte der herrschenden Eucharistieologie entsprechend ein Kreuzaltar werden, ganz der Theologie des Kreuzesopfers entsprechend.¹⁸ Links (Evangelien-seite) vorgelagert befindet sich an der Säule der Sitz des Bischofs eingetragen, der wich-

tigste Einrichtungsgegenstand in einer Kathedralkirche nach dem Altar.¹⁹ Rechts vorgelagert, ebenso an die Säule angebunden, findet sich ein weiterer Sitz (für einen Priester, Dompropst).²⁰ Diesem Presbyterium (Priesterraum, Eucharistieraum) vorgelagert befindet sich ein Chor mit Chorgestühl für das Chorgebet der Kleriker (Stundenliturgie), der bis zu den Säulen des Querschiffes zurückreicht.²¹ Mittig am Übergang zum Querschiff ist ein Altar vorgesehen, zugleich auch an den beiden Säulen links und rechts, alle drei Elemente sollten in Form eines Lettners verbunden sein.²² Dieser innerste durch ein Gitter abgetrennte Priester- bzw. Klerikerraum wird durch den Chorweg umgeben, der von allen Gläubigen und Besuchern der Kirche beschritten werden konnte.

Der gesamte Bau mündet in einer polygonalen Apsidenstruktur. An deren Scheitelpunkt befindet sich – im Sinne eines eigenen Kirchenraumes konzipiert – die St.-Maria-Kapelle mit dem Hauptaltar und zwei Seitenaltären. In den zusätzlich ausgestalteten apsidalen Formen der Hauptapside sind links und rechts jeweils drei Kapellen mit einem Altar vorgeschlagen. An der linken Seite sollten eine kleine Sakristei mit Archiv und ein Kapitelzimmer gestaltet werden. Diesen Räumen zum Querschiff hin vorgelagert ist eine mit Kommunion-schranken versehene Pfarrkapelle mit Altar eingezeichnet; auf der gegenüberliegenden rechten Seite ist die Große Sakristei und die Bischofs-Sakristei geplant, über denen Oratorien möglich sind. Auch hier vorgelagert ist eine Pfarrkapelle mit Altar und Kommunion-schranken eingezeichnet. Links und rechts neben den Pfarrkapellen sollte der Stiegenabgang in die Krypta erfolgen. Alle neun genannten Kapellen sind zum großen Raum hin offen und bilden keinen abgeschlossenen Innenraum aus; insgesamt sind in diesem Bereich dreizehn Altäre vorgesehen.

Das Langhaus besteht aus dem Mittelschiff und den beiden Seitenschiffen, welche sich zum Querschiff hin symmetrisch erweitern. An der zweiten Säule links vom Querschiff kommend ist die Kanzel für die Predigt vorgesehen, unter den Fenstern der Langhauserweiterung und unter den drei vorderen Fenstern der Seitenschiffe

14 Zur Kreuzform vgl. Thalsofer 1883, S. 711 f.

15 Planarchiv des Mariendoms.

16 Statz 1867.

17 Zu Bedeutung und Aufgabe des Ciboriums vgl. Thalsofer 1883, S. 759 f.

18 Zu Theologie und Ausstattung eines Altares vgl. ebenda, S. 747–805.

19 Zu Aufgabe und Funktion des Bischöflichen Stuhls vgl. ebenda, S. 805–808.

20 Zur Unterscheidung und zum Wesen des priesterlichen Sitzes vgl. ebenda, S. 805–808.

21 Zur Funktion des Chorgestühls siehe ebenda, S. 808 f.

22 Zu Wesen und Gestalt mittelalterlicher Lettner vgl. Schmelzer 2004.

erkennt man die vorgesehenen Beichtstühle für das Versöhnungssakrament. Statz sieht im Eingangsbereich unter dem Turm die Turmhalle, links und rechts jeweils eine Vorhalle zum Oratorium mit nach außen vorgelagerter Laube vor und betitelt die dahinter vorgesehenen Kapellen links als Taufkapelle mit Altar und Taufbecken und rechts als Totenkapelle mit Altar und Katafalk. (Abb.2)

Dieses liturgische Raumkonzept wird unter Verzicht auf den Lettner und die mit ihm verbundenen Altäre umgesetzt. Ein Plan von 1911 für den Bereich des Doms bis zum Querschiff, der während der Bauphase der Türme und des Quer- und Langhauses abgemauert war, benennt die inhaltliche Bestimmung der dreizehn Altäre. Die über den Stiegenabgang links und rechts der Sakristeien zu erreichende Krypta, vorgesehen als Begräbnisstätte der Bischöfe von Linz, wird von Balthasar Scherndl 1902 als Kirchenraum mit einer Hauptkapelle und drei weiteren Altären (hl. Kreuz, Schmerzhafte Mutter Gottes, hl. Johannes), sechs Seitenkapellen und zwei Sakristeien beschrieben. Vor dem Hauptaltar in der Krypta wurde 1892 das monumentale Grab von Bischof Franz Josef Rudigier errichtet, dessen Selig-

sprechungsprozess 1895 eröffnet werden konnte.²³ Während der Jahrzehnte dauernden Bauarbeiten hat es keine wesentlichen Veränderungen in der architektonischen Planung gegeben, wohl aber in der Verortung einzelner liturgischer Orte und deren pastoraler Zuweisung, worüber zusammenfassend und zur Literatur hinführend Cathrin Hermann informiert.²⁴ Das Ergebnis und der Fortgang der Planungs- und Bauarbeiten kann ausführlich bei Balthasar Scherndl (1902)²⁵ und Florian Oberchristl (1923) nachgelesen werden.²⁶

Der Bau der Domkirche folgt damit den theologischen Vorgaben seiner Zeit, orientiert sich theologisch an der Eucharistie, die auf dem Altar des Kreuzes ihren Ursprung sieht. Er folgt damit der Tradition und verstärkt diese durch den Rückgriff auf den gotischen Stil. Andererseits wird ein großer Begehungsraum mit vielen Kultorten geschaffen, der in dieser Größe nicht notwendig war, aber die Bedeutung einer Kathedrale und des jüngsten marianischen Dogmas der Kirche unterstrich. Wie die vielen Altäre (Kultorte) bespielt wurden, lässt sich kaum nachvollziehen. Raumprägend bleibt der zentrale Kreuzaltar mit seinem Baldachin als Unterstreichung seiner Bedeutung, unter dem sich der für die Menschen heilsnotwendige Kult vollzieht. Wer auch immer den Mariendom heute besucht, kann dieses ursprüngliche Raumkonzept wahrnehmen, bleibt die Kathedrale doch von ihm geprägt und die unterschiedlichen Objekte in ihr geschützt.

Grundlegende Veränderungen des liturgischen Raumverständnisses im Laufe des 20. Jahrhunderts

Mit der Liturgischen Bewegung und der Liturgiereform durch das Zweite Vatikanische Konzil veränderte sich die Liturgietheologie und mit ihr das Verständnis der Eucharistiefeier.²⁷ Das Missale Romanum 1970 (Messbuch 1975) beschreibt die Gestaltung und Ausstattung des Kirchenraumes für die Messfeier in der Pastoralen Einführung Nr. 253–280. Von wesentlicher Bedeutung ist das neue Amts- und Dienstverständnis in der Liturgie und die Aufgabe der feiernden Gemeinde. Aus dem sazerdotal verstandenen Altarbereich als Zentrum

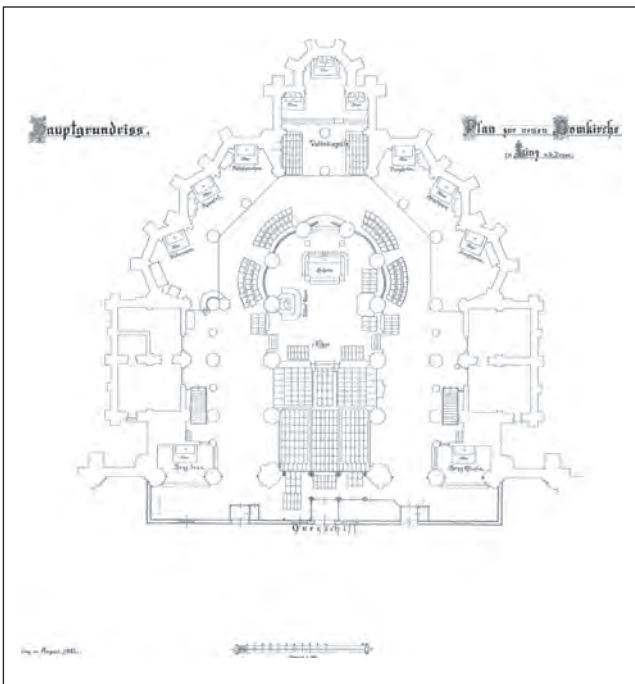


Abb. 2: Mariendom Linz, Plan für den südlichen Teil des Mariendoms August 1911

23 Scherndl 1902, S. 106 f.

24 Hermann 2012.

25 Scherndl 1902.

26 Oberchristl 1923.

27 Bärsch / Kranemann 2018, Bd. 2, S. 83–306.

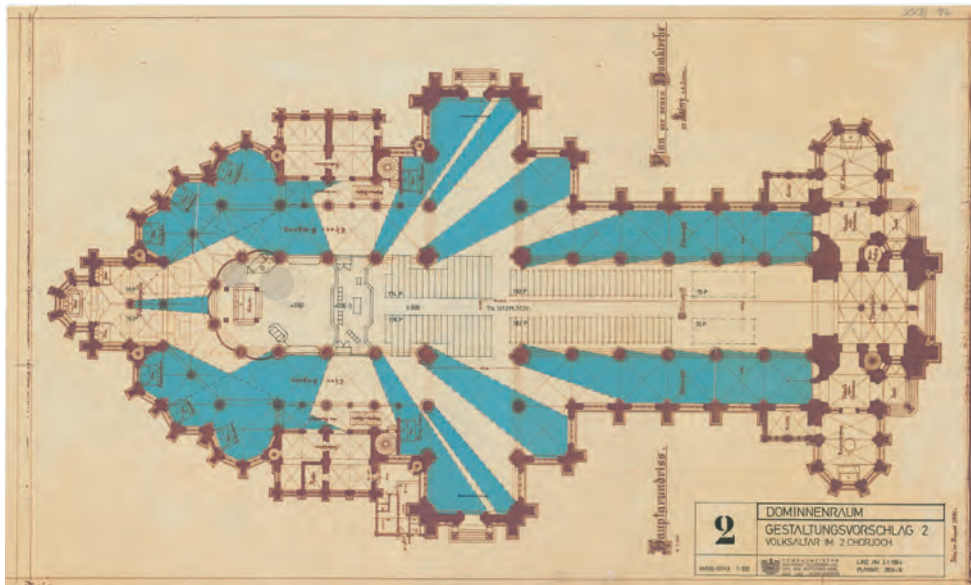


Abb. 3: Mariendom Linz, Plan von Gottfried Nobl

ist der sogenannte communio-Raum erwachsen.²⁸ Der gesamte liturgische Raum versteht sich nunmehr als Gemeinderaum, der den unterschiedlichen liturgischen Feiern, wie sie in den nachkonzilaren Büchern beschrieben sind, dient. Der Priester bzw. die vom Bischof Beauftragten (bei Wort-Gottes-Feiern, Stundengebet u. a.) versammeln die Gemeinde zu einem Kommunikations- und Dialogereignis. Vorsteher und Leitende sprechen im Namen der Gemeinde und feiern mit ihr und für sie die Liturgie, in der alle Ämter und Dienste ihre ihnen zugeordneten Aufgaben wahrnehmen. Die Gemeinde, die betet und singt, ist Trägerin der Liturgie; alle Gläubigen haben aufgrund ihrer Taufe das Recht und die Pflicht (Amt), partizipativ, bewusst und aktiv Liturgie zu feiern (Sacrosanctum Concilium Nr. 5–12 und 14). Das Singen an sich und die Inhalte der musikalischen Elemente werden als integrativer Bestandteil liturgischen Feierns wiederentdeckt. So sind Musizierende Teil der Gemeinde. Die Eucharistiefeier wird als Vergegenwärtigung des Auferstandenen begriffen. Jesus, der Christus, hat mit dem Letzten Abendmahl eine Gedächtnisfeier gestiftet, bevor er sich am Kreuz für die Menschen hingegeben hat und bleibend gegenwärtig wird in den eucharistierten Gaben von Brot und Wein und in den Getauften, die sich auf seine Gegenwart und seine Nachfolge einlassen. Ämter und Dienste sind in diesem Liturgieverständnis neu aufeinander zugeordnet und erhalten die ihnen zukommenden Orte ihres Handelns in der Liturgie. (Abb. 3)

1984 wurde von Dompfarrer Johannes Bergmann eine Lösung geschaffen, in der der sogenannte Volksaltar unter das zweite Chorjoch gestellt wurde, dazu neu der Verkündigungsort (Ambo) und der Priestersitz im Scheitelpunkt mit den Gläubigen sowie die übrigen notwendigen Sedilien für die liturgischen Dienste auf dem dafür errichteten Holzpodium, das sich unmittelbar an den historischen Hochchor anschloss.²⁹ Der Bischofsthron wurde beibehalten. Unmittelbar an das neueingezogene Podium schlossen sich ohne Schranken die Bankspiegel an, die mit einer Unterbrechung im Querhaus 714 Sitzplätze boten, gegebenenfalls mit einer Erweiterungsmöglichkeit nach hinten zur Turmhalle hin. Eine neue Chororgel wurde 1989 von der Vorarlberger Orgelfirma Pflüger erbaut und sollte helfen, die musikalische Gestaltung gut erfüllen zu können. Sie löste die alte Lachmayr-Mauracher-Chororgel auf der Empore ab. Seit 1968 gab es bereits die neue Rudigierorgel im Mariendom. Diese Lösung ist eine typische Übergangslösung, sucht im historischen Raum nach der Umsetzung der erneuerten Liturgie, bleibt aber dem axialen Raumsystem verhaftet, das im Sinne der Wegkirche von hinten auf das Zentrum nach vorne zuläuft.

Die neue communio-Raum-Lösung 2017

Nachdem aufgrund von Schimmelbildung eine Veränderung notwendig wurde, sollte eine neue Lösung angestrebt werden, wozu ein Komitee mit internationaler

28 Gerhards u. a. 2003.

29 Plan von Gottfried Nobl, 3.1.1984, im Planarchiv des Mariendoms.

Besetzung auch aus dem Bereich der Liturgiethologie eingesetzt wurde. Bereits im Rahmen der Überlegungen für die Neugestaltung 1984 hatte Hans Hollerweger ein Konzept vorgelegt, das dem *communio*-Raum Rechnung tragen wollte, jedoch nicht Berücksichtigung fand. Nun wurde dieser Gedanke wieder aufgegriffen und mit neuen Überlegungen für die Umsetzung vorgeschlagen. (Abb. 4)

Der von der bischöflichen Kommission ergangene Vorschlag wurde vom 2001 gegründeten und weltweit agierenden Architekturbüro Kuehn Malvezzi (Berlin) gemeinsam mit dem österreichischen renommierten Künstler Heimo Zobernig (Wien), der sich durch geometrische Abstraktionen auszeichnet, als Siegerprojekt eines Wettbewerbes 2017 umgesetzt. Der Dom wird

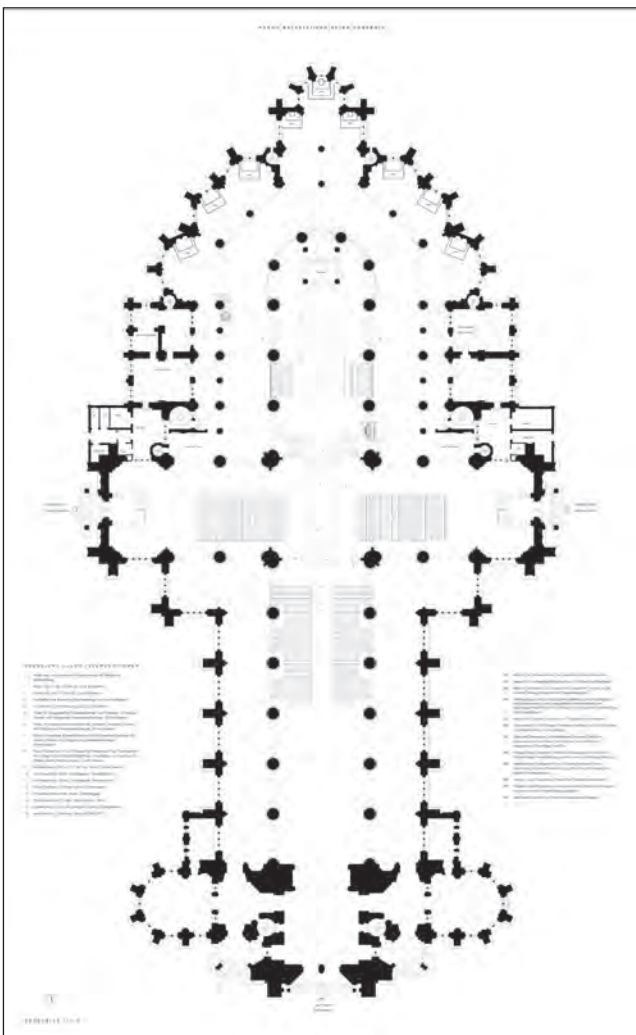


Abb. 4: Mariendom Linz, Planzeichnung Büro Kuehn Malvezzi für die liturgische Neugestaltung, 2015

dabei als Teil des Stadtraumes verstanden und wahrgenommen, durch den die Menschen ihre alltäglichen Wege gehen. Daher sollte die Begehrbarkeit erhalten bleiben. Die in ihrer Formensprache reduzierten Elemente Vorstehersitze und Ambo einerseits und Altar andererseits bleiben jeweils auf einem Podium, während das Zwischenelement des Podiums außerhalb der Liturgie abgesenkt werden kann, um allen Besucher:innen des Raumes die Nähe zu den „heiligen Orten“ zu ermöglichen. Altar (160 x 160 x 100 cm), Ambo und Vorstehersitze, jeweils freistehende Monolithe, lassen durch ihre Gestalt, Position und Lichtinszenierung eine Aura entstehen, deren Wirkung alle Menschen erreichen soll. Die neue Mitte zieht die Aufmerksamkeit wie von selbst auf sich, wie es die normativen Texte der Kirche wünschen, und setzt den bedeutsamen historischen Hochaltar nicht in Konkurrenz. Vielmehr belässt die neue Lösung aus Jura-Kalkstein dem historischen Raum mit dem eminent bedeutsamen Kreuzaltar seine Bedeutung und dem sakralen Raum seine Spannung. Die beweglichen Elemente (Vortragekreuz, Osterleuchter u. ä.) sind in gegossener Bronze bzw. in Holz (Bänke, Hocker, Kredenz- und Gabentisch) gefertigt und stellen eine Verwandtschaft mit den monolithischen Steinobjekten auch durch ihre Maßverhältnisse her. (Abb. 5)

Dieser nun neugestaltete liturgische Raum entspricht dem *communio*-Modell, das sich vom Wesen der liturgischen Feier her definiert.³⁰ Er gestaltet einen Zentralraum, wobei zugleich der gesamte Dom als Vielraumsystem für die unterschiedlichen Anlässe und liturgischen Formate genutzt werden soll.³¹ Diese Lösung entspricht in erster Linie den Anforderungen einer Kathedrale und dem Pontifikale für die Bischöfe.³² Der historische Bischofsthron mit Baldachin wurde aus dem liturgischen Feierraum entfernt, weil er als Ausdrucksform der bischöflichen Leitungsgestalt nicht mehr angemessen erschien.³³ Die Gemeinde versammelt sich mit ihrem Vorsteher – der Bischof an der Kathedra, der Priester am Priestersitz, Konzelebranten an ihren Sitzen – und mit allen, die einen besonderen Dienst tun (Lektor:innen, Kantor:innen, Chor, Organist:in, Ministrant:innen, Zeremoniar, Mystagog:in u. ä.). Das Raumkonzept wird von einem dreipoligen Zentrum geprägt: Vorsteher, Verkündigungsort und Altar, um das sich die gesamte Gemeinde sammelt. Durch die in der Liturgie wieder ermöglichte Volkssprache, entgegen dem früher prak-

30 Vgl. stellvertretend Gerhards u. a. 2003.

31 Volgger 2017a; Volgger 2017b; Volgger 2020, S. 263–308.

32 Volgger 2003.

33 Vgl. Rennings / Klöckener 1968: Die Pontifikalriten, Nr. 10–13.



Abb. 5: Mariendom Linz, Liturgische Neugestaltung 2017

tizierten Latein in der Römisch-katholischen Kirche, zählt die Verstehbarkeit und der dialogische Charakter zum Kriterium des gemeinsamen Feierns. Das betrifft die Verkündigung der Heiligen Schriften am wieder entdeckten Verkündigungsort (Bema, Ambo) ebenso wie alle übrigen Elemente der Liturgie. Damit wird eine neue Mitte geschaffen, das ursprüngliche Zentrum mit Hochchor und Baldachinaltar in der historischen Form belassen und unter Umständen verfügbar gehalten für die Messe nach dem Missale Romanum von 1962. Weil der Verkündigungsort (Ambo) als Teil des liturgischen Geschehens neu aufgewertet und verortet ist, wurde die historische Kanzel wieder an ihren ursprünglichen Platz im Chorumgang zurückversetzt.

Die neugeschaffene Mitte ist in der sogenannten Vierung verortet und um der Sichtbarkeit willen mit einem Podium versehen. Sie besteht aus den beiden Vorsteherorten, der Kathedra des Bischofs einerseits und dem Priestersitz andererseits, dem ersten Pol dieser Konzeption. Als zweiter Pol ist der Verkündigungsort (Ambo) in derselben Formensprache wie der Altar so positioniert, dass er kommunikativ gut wahrgenommen werden kann, denn Liturgie lebt von der Verkündigung des Wortes Gottes und seiner Auslegung. Der dritte Pol ist der neu geschaffene Altar, der so aufgestellt ist, dass er von allen Seiten bedient werden kann. Dieses neu geschaffene Zentrum ist der Sichtbarkeit willen um eine beachtliche Stufe erhöht. In der Regel wird zum Langhaus hin gefeiert, da sich dort der größere Teil der Feierguschaft befindet. Konzelebranten und

liturgische Dienste finden neben bzw. hinter den Vorsteher sitzen bzw. entlang der Bankspiegel des Querschiffes ihren Platz. Der Gabentisch steht in der Regel im Gang des Langhauses, der Kredenz tisch an der Säule, die den Vierungsbereich begrenzt; an der rechten Vierungssäule ist der Ablageort für das Evangeliar gegeben. Dieses Zentrum ist umgeben von Gemeindebänken. Diese fokussieren aus drei Seiten auf die dreipolige Mitte hin und verbinden so Langhaus und die beiden Querschiffe zu einem Gemeinschaftsraum. Der vierte Bereich, der den liturgischen Kreis schließt, ist der historische Chorraum mit den Chorstühlen. Er wurde neu definiert als Ort für den Musikchor bzw. das Orchester (vielerlei Formen von musikalischer Gestaltung). Er befindet sich auf derselben Ebene mit der Gemeinde, weil er Teil derselben ist. Um der musikalischen Gestaltungsaufgabe zu dienen, wurde die Chororgel neu zwischen die Pfeiler rechts im ersten Joch hinter dem Querschiff gesetzt, um sowohl der großen Gemeinde in der Eucharistiefeyer und bei Wort-Gottes-Feiern als auch der zur Stundenliturgie versammelten Gemeinde dienen zu können. Der historische Chorraum versteht sich daher auch wieder als Chor (Ort für die Stundenliturgie) mit der Möglichkeit des gegenhörigen Singens im Chorgestühl. Die Stundenliturgie gehört zu den wesentlichen Aufgaben einer Kathedralkirche. Mit diesem Raumkonzept wird deutlich, dass die liturgischen Bücher wie Regiebücher zu verstehen sind, die im liturgischen Raum umgesetzt werden. Neugestaltungen wie diese haben daher auch die Chance, den liturgischen Inhalten und Abläufen neue Gestalt und neue Kraft zu geben. (Abb. 6)



Abb. 6: Mariendom Linz, Weihe der neuen liturgischen Orte am 8.12.2017

Der Mariendom ist in seiner historischen Anlage ein Viel-Raum-System, das vielen Anlässen und Ereignissen dient, die Vielfalt der Liturgie fördert und auch niederschweligen Feiergelegenheiten Raum bietet, offen ist für Großereignisse und Feiern in kleinen Gruppen ermöglicht. Er bietet Raum für das sakramentale Leben der Eingliederung in die Kirche und der Versöhnung und alle mit der Eucharistie verbundenen Feieranlässe wie beispielsweise Trauung, Begräbnis

und Firmungen. Die Pläne zur Vervollständigung der 2017 vollzogenen Neugestaltung sehen vor, die Feier des Sakramentes der Versöhnung für einzelne in der Sakristei der westlichen Turmkapelle zu geben. In dieser Kapelle soll ein für die Dom- und Kathedrale entsprechende Baptisterium errichtet werden, das nach dem Vorbild der altkirchlichen Erwachsenentaufe der Eingliederung von Taufbewerber:innen in die Kirche heute dienen soll.

„[...] der Linzer Dom wird durch lange Jahrhunderte ein ehrendes Denkmal bilden für seinen Gründer [...]“¹.

Bischof Franz Joseph Rudigier und der Mariendom in Linz

Wir schreiben das Jahr 1854. Papst Pius IX. erlässt das Dogma der Unbefleckten Empfängnis Mariens. Bewegt von diesem Ereignis beschließt Franz Joseph Rudigier (Abb. 1), Bischof von Linz, die Erinnerung daran zu konservieren. In einem Hirtenbrief verspricht er den Gläubigen, diesem Ereignis ein Denkmal zu setzen. „Und was soll dieses Denkmal sein?“² fragt er in jenem Schreiben aus dem Jahr 1855. „Eine neue würdige Domkirche zur unbefleckten Empfängnis Mariä in Linz.“³

Aus der Initiative des Bischofs wurde Wirklichkeit. So erinnert der Linzer Mariendom, der aus dem Stadtbild nicht mehr wegzudenken ist, bis heute als historisches Denkmal an das Dogma. Er verweist aber auch auf die Frömmigkeit der Menschen des 19. Jahrhunderts, auf die Umbrüche ebendieser Zeit in Politik und Gesellschaft und letztlich auf den Linzer Bischof Franz Joseph Rudigier selbst. Im Folgenden sollen die Gründe dafür erläutert werden.

Ein Denkmal für Maria – Der Dom als Spiegel der Frömmigkeit

Die Verkündung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariens stellte keine große Überraschung für Bischof Rudigier dar, denn die Marienfrömmigkeit erlebte seit einigen Jahrzehnten einen regelrechten Boom.⁴ Bereits in den Jahren zuvor waren Marienstatuen in der ganzen Diözese aufgestellt worden und von jung

bis alt waren alle aufgerufen, Maria zu huldigen und bei ihr Heil zu erbitten.⁵ Mit der offiziellen Verkündung des Dogmas potenzierte sich die Marienfrömmigkeit nur noch. Die feinste Kleidung wurde bei Prozessionen ausgeführt und die durch Bischof Rudigier eingeführte Tradition der Maiandachten wird bis heute in vielen Pfarren gelebt.⁶

Der Ursprung der Verbindung des Bischofs zur Marienfrömmigkeit kann jedoch schon viel früher ausgemacht werden: Bereits seine Priesterweihe 1835 stand unter dem Stern Marias. Aufgrund der intensiven Ausrichtung seiner Glaubensbiografie auf Maria wurde er als „*marianischer Bischof*“⁷ oder „*Mariophilus*“⁸ betitelt. In zahlreichen Hirtenbriefen und Predigten nahm Rudigier Bezug auf die Gottesmutter und brachte so seine Marienfrömmigkeit zum Ausdruck, die sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Leben zog.⁹ Als er 1853 aus der Diözesanleitung von Brixen als Bischof nach Linz gerufen wurde, nahm er mit großer Freude wahr, dass die Verehrung Marias auch an seinem künftigen Wirkungsort gelebt wurde: „*Es gehört zu meinen süßesten Tröstungen, dass ich weiß, es herrsche in der Diözese eine große Liebe zur Mutter Gottes, und insbesondere eine große Verehrung ihrer unbefleckten Empfängnis.*“¹⁰

Die Frömmigkeit der Gläubigen, die marianische Glaubensausrichtung Rudigiers und der Umstand, dass die junge, erst 1783/85 gegründete Diözese Linz noch keine eigentliche Bischofskirche besaß – bislang wurde

1 O. A., Bischof Rudigier †, in: Tages-Post, Nr. 277/1884, S. 5.

2 Rudigier 1855a, S. 28.

3 Ebenda.

4 Ebenda., S. 24 f.

5 Meindl 1891, S. 374–383.

6 Zinnhobler 1993/94, S. 100; Rudigier 1857, S. 50.

7 Ebenda., S. 102.

8 Meindl 1891, S. 381.

9 Zinnhobler 1993/94, S. 100.

10 Rudigier 1857, S. 50.



Abb. 1: Franz Joseph Rudigier, Bischof von Linz, Foto koloriert um 1880



Abb. 2: Rudigier widmet Maria den Dom, Gemälde von Ferenc Szoldatics anlässlich Einleitung des Seligsprechungsverfahrens Rudigiers, Öl auf Leinwand, Foto schwarz-weiß 1906

die Jesuitenkirche genutzt –, bewegten den Geistlichen wohl dazu, an einen Dom zu denken.¹¹ Rudigier wurde dabei nicht müde zu betonen, dass „[i]n erster Linie [...] der Zweck des Dombaues nicht an und für sich die Herstellung einer Kirche, die da Domkirche sein soll, sondern [...] die Verherrlichung des dogmatischen Glaubensausspruches über die unbefleckte Empfängnis der allerseligsten Jungfrau Maria“¹² sei. Demzufolge bedeutete das Dombauprojekt für Rudigier und seine Diözese viel mehr als nur die Erbauung einer Kirche – es war Ausdruck zu Stein gewordener Frömmigkeit. (Abb. 2)

Mit dem Dom würde ein bedeutender Ort für die Glaubensausübung geschaffen: „Unsere Aufgabe [...] ist Tempel zu bauen. [...] Ein schöner materieller Tempel ist

ein recht wirksames Mittel, um den geistigen Tempel in der Gemeinde zu erbauen.“¹³ Besonders den Klerus sah der Bischof in der Pflicht, die Pfarrbevölkerung auf die Bedeutung des Kirchenraumes als Versammlungsort für die Stärkung des Glaubens aufmerksam zu machen. Die Menschen sollten erfahren, dass ihnen die Teilnahme an Gottesdiensten die Möglichkeit bot, bereits im Leben an ihrem Seelenheil zu arbeiten und ihre Sünden noch vor dem Tod zu mildern.¹⁴ Im Hintergrund steht dabei jene Überzeugung des späten 19. Jahrhunderts, die den Menschen vornehmlich als Sünder charakterisierte. Durch eine fromme Glaubensausübung konnte man dieser Sündhaftigkeit jedoch bereits zu Lebzeiten entgegenwirken, Buße für irdische Verfehlungen tun und damit an der Errichtung des Reiches Gottes auf Erden

11 Prokisch 1987, S. 149.

12 Rudigier 1863, S. 250 f.

13 Rudigier 1855c, S. 39.

14 Rudigier 1863, S. 256.

mitwirken¹⁵: „Der Dom wird erbaut, damit vermehrt werde das Reich, das da göttlich ist.“¹⁶ Rudigier sah sich als Bischof in der Mitverantwortung für die ihm anvertrauten Katholik:innen. Er veranlasste, dass die Menschen bereits in der Bauphase Anteil am Dombau nehmen konnten, indem sie Mitglieder des im Jahr 1856 von ihm gegründeten Dombau-Vereins wurden. Die Mitgliedsbeiträge ermöglichten es, den gesamten Bau nur durch Spenden zu finanzieren. Im Sinne der katholischen Jenseitsdeutungen des 19. Jahrhunderts versprach der Bischof, dass „[a]lle diejenigen, welche durch Gebet und materielle Spenden zu seinem [des Doms, Anm.] Erstehen beitragen, [...] auch jetzt schon eine Burg des Friedens in ihr Herz hinein [bauen]“¹⁷ und dadurch an der Bereinigung ihrer Sünden arbeiten würden.

Neben den spirituellen Aspekten erhoffte sich der Bischof als Nebenzweck einen wirtschaftlichen Aufschwung für die Region – sowohl in der Zeit des Dombaus als auch aufgrund der Tourist:innen, die künftig zum Dom pilgern würden. „Ich will nicht reden, dass alle die Kreuzer und Gulden, die hereinkommen, hier bleiben, und unzählige Arbeiter durch den Dombau Beschäftigung und Nahrung finden werden; [...] dass Linz, die schönste Stadt und Hauptstadt eines schönen Landes, so arm ist an großartigen Monumenten, [...] und dass jeder gute Oberösterreicher sich freuen wird, wenn ein großes Baumonument in der Hauptstadt dieses Landes ist.“¹⁸

Rudigier verstand es jedoch nicht nur, das Volk und den Diözesanklerus vom Dom zu überzeugen, sondern stand auch mit den höchsten Persönlichkeiten der Amtskirche und des Landes, darunter dem Erzbischof von Wien, dem Kaiser und dem Papst, im Briefwechsel. Letzterer versprach den Mitgliedern des Dombau-Vereins ebenfalls, dass ihr finanzieller Einsatz einen Sündenerlass zur Folge haben werde: „Die Mitglieder können der Ablässe theilhaft werden, welche man vom heiligen Stuhle für sie erbittet, und seiner Zeit bekannt geben wird.“¹⁹ Dabei ist zu betonen, dass der Ablass den Menschen ausschließlich in Kombination mit einer entsprechend frommen Haltung in Form von Gottesdienstbesuchen und Bußübungen gewährt wurde.²⁰

Damit schließt sich der Kreis zur erwähnten Frömmigkeit: Für die Gläubigen bedeutete diese Anerkennung ihrer Beteiligung am Dombau einen Hoffnungsschimmer, den sie angesichts einer Zeit voller gesellschaftlicher, sozialer, politischer und militärischer Umbrüche, die ihre gewohnte Welt bedrohten, nur allzu gerne annahmen. Schließlich trugen mehrere Ereignisse dazu bei, dass die Welt des späten 19. Jahrhunderts zunehmend negativ interpretiert wurde. Die Menschen vermuteten ihre eigene Sündhaftigkeit als Auslöser für diese Entwicklung und suchten Erlösung im Glauben.²¹ Allen voran sah sich Franz Joseph Rudigier kraft seines Amtes als Bischof in der Verantwortung, seine Diözese – mit Maria als Fürsprecherin – durch diese schweren Zeiten zu führen.

Ein Denkmal für das 19. Jahrhundert – Der Dom als Spiegel für die politische und gesellschaftliche Situation

Seine erste große Aufgabe als junger Bischof übernahm Rudigier bereits von seinem Vorgänger Gregorius Thomas Ziegler: Das bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts vorherrschende josephinische Staatskirchentum hatte Spuren hinterlassen, die die pastorale Arbeit in der Diözese erschwerten. Der Bischof setzte sich unter anderem dafür ein, dass Priester wieder überwiegend mit seelsorglichen und weniger mit verwaltungstechnischen Aufgaben betraut wurden. Zudem regte er die (Wieder-)Ansiedelung vertriebener Ordensgemeinschaften in Oberösterreich an und trieb die Priesterausbildung voran, wobei der Priestermangel ihn stets beschäftigte.²²

Zeitgleich brodelte es auch seit 1848 in der Innenpolitik des Landes: Nach der Abdankung von Ferdinand I. und mit dem neuen Kaiser Franz Joseph I. begann die Ära des sogenannten Neoabsolutismus. Hilfreich in dieser Zeitperiode war dem neuen Bischof das 1855 geschlossene Konkordat zwischen Thron und Altar, das die kirchenrechtliche Stellung von Ehe-, Schul- und Konfessionsfragen neu regelte.²³ Indes wurde die staat-

15 Weber 2019, S. 183.

16 Wimmer 1862, S. 5.

17 Rudigier 1856, S. 35.

18 Rudigier 1863, S. 254 f.

19 Rudigier 1855d, S. 42; Meindl 1891, S. 402.

20 Zur Regelung von Ablässen im späten 19. Jahrhundert: Sprinzl 1870, S. 1–18.

21 Weber 2019, S. 184.

22 Zinnhobler 1993/94, S. 101.

23 Liebmann 2003, S. 375–377.

liche Kontrolle ausgebaut, wodurch sich Unsicherheit in der Bevölkerung breitmachte. Die Menschen suchten nach Halt und fanden diesen im Glauben und in der katholischen Kirche. Als Auswirkung wurden katholische Vereine gegründet und Katholikentage abgehalten.²⁴

Die Zeiten blieben jedoch weiterhin turbulent: Ausgelöst durch militärische Niederlagen schlitterte der Neoabsolutismus schließlich in die Krise. Eine Folge davon war im Jahr 1861 die Gründung des ersten Landtages in Oberösterreich – vorerst noch ohne politische Parteien. Von Anfang an war auch der Bischof mit einer Virilstimme darin vertreten.²⁵ Rudigier bekleidete dieses politische Amt mit großer Ernsthaftigkeit und verstand seine Aufgabe als kirchlicher Interessensvertreter. In dieser Funktion erfuhr er häufig Gegenwind durch die mehrheitlich vertretene Fraktion liberal gesinnter Politiker. Diese zeichnete sich vor allem durch ihre kirchenkritische Position aus, die sie sowohl im Landtag als auch in den neu gegründeten Zeitschriften wie der *Tages-Post* kundtat. Kirchlich war jedoch nicht gleichzusetzen mit religiös, denn hinter der Fassade war eine „religiöse Grundeinstellung liberaler Politiker“²⁶ erkennbar. Jene waren meist christlich erzogene und gläubige Katholiken aus der Oberschicht, die nur einen marginalen Teil der Bevölkerung ausmachte. Diese Gruppe, die sich vorwiegend aus Akademikern und Adeligen zusammensetzte, übte großen Einfluss im Land aus.²⁷ Sie hatte die Trennung der Instanzen Kirche und Staat im Sinn, die bis dahin eng verstrickt waren. Dies wiederum heizte unbeabsichtigt die Unsicherheit der übrigen Bevölkerung weiter an. Die erstarkende Frömmigkeit und der Glaube der Bevölkerung waren den liberal eingestellten Politikern jedoch weniger ein Dorn im Auge. Vielmehr stand für sie das System, in dem sich die Handlungsfelder von Staat und Kirche überschneiden, in der Kritik. Besonders der Bischof als Person, die als wichtiger Akteur zur Umsetzung von Reformen angesehen wurde, war dadurch vielfach verbalen Angriffen ausgesetzt.²⁸ Rudigier wurde in kritischen Zeitungsartikeln als politisch verbissener Bischof dargestellt, der die strikte Trennung von Klerus

und Laien anstrebte: „*Er führte sofort ein strammes Regiment ein, Klöster wurden reformiert, zahlreiche Männer- und Frauenklöster wurden gegründet und das frühere gemüthliche Zusammenleben zwischen Geistlichen und Laien hörte auf, der Geistliche wurde vom Volke getrennt und Mitglied einer Kaste, die nichts anderes kennt als Rom.*“²⁹ Trotz derartiger publizistischer Anfeindungen und persönlicher Angriffe auf politischem Terrain herrschte ein positiver Grundkonsens gegenüber dem Dombau unter den Landtagsabgeordneten.³⁰ Rudigiers Absichten drehten sich stets darum, pastorale Anliegen einzubringen – in andere politische Belange war er nie verstrickt. Die Entschlossenheit, mit der er an Probleme und Schwierigkeiten heranging, kommentierte die liberale Tages-Post im Nachruf über ihn zynisch: „*Starren, unbeugsamen Sinnes gieng Bischof Rudigier von Anfang an auf sein Zile los, er kannte kein Hindernis, [...].*“³¹ Seine öffentliche Kritik an einem neuen Gesetz brachte ihn im Jahr 1868 beinahe ins Gefängnis, was eine Demonstration der Bevölkerung auslöste. Dieses Ereignis kann retrospektiv als die Geburtsstunde der katholischen demokratischen Bewegung gesehen werden.³² Ein regelrechter Kult um den Bischof kam auf und er galt mehr denn je als „*Volksbischof*“.³³

Allen Widrigkeiten zum Trotz hielt er an seiner Idee des Dombaus fest. Dabei schienen ihm die schwierigen Zeiten nur noch Bestätigung dafür zu sein, ein Gotteshaus für seine Diözese als Zeichen der Stärke des Christentums und der Menschen zu schaffen.

Ein Denkmal für Franz Joseph Rudigier – Der Dom als Spiegel für einen entschlossenen Bischof

Am 1. Mai 1855 legte Bischof Rudigier den „*geistigen Grundstein*“³⁴ für den Mariendom und setzte sich mit diesem Bauprojekt unbewusst selbst ein Denkmal. Gleich zu Beginn war der Zuspruch der Bevölkerung überwältigend: Bereits nach kurzer Zeit zählte der Verein, der von Rudigier zum „*Bau einer ganz würdigen Domkirche im byzantinischen oder gothischen Style in*

24 Haider 1987, S. 317–326.

25 Slapnicka 1993/94, S. 15 f.

26 Hermann 2015, S. 418 f.

27 Slapnicka 1993/94a, S. 17 f.

28 Hermann 2015, S. 419.

29 O. A., Bischof Rudigier †, in: *Tages-Post*, Nr. 277/1884, S. 5.

30 Prokisch 1987, S. 149; Hermann 2015, S. 419.

31 O. A., Bischof Rudigier †, in: *Tages-Post*, Nr. 277/1884, S. 5.

32 Marckhgott 1987, S. 124–131.

33 Zinnhobler 2002, S. 69.

34 Meindl 1891, S. 384.



Abb. 3: Kenotaph Rudigiers im Mariendom

der Landeshauptstadt Linz“³⁵ gegründet wurde, fast 100 000 Mitglieder.³⁶ Der Bischof handelte dabei als Kind seiner Zeit und legte sein Vertrauen vollkommen in seinen Glauben. So betonte er sowohl gegenüber dem Baumeister Vincenz Statz als auch im Landtag ausdrücklich, keinen Kostenvoranschlag für den Bau anfertigen zu wollen. Dies ließ bei so manchen Abgeordneten Zweifel an der Wahrscheinlichkeit der Fertigstellung des großen Bauprojektes aufkommen. Rudigier entgegnete jedoch ungerührt: „Beweisen kann ich es [dass der Bau sicher fertiggestellt wird, Anm.] nicht, aber die Hoffnung ist eben tausendmal ohne Beweis und wie gesagt, wenn man nur dasjenige unternehmen würde, dessen Ausführung man durch eine Rechnung, die man durch die fünf Finger macht, beweisen könnte, so hätten wir in der Welt nicht viel Großes und Schönes.“³⁷ Begründet sah er seine Handlungsweise in seinem starken Marienglauben: „Ich will den Kostenpunkt nicht wissen, wir bauen für die heilige Mutter Gottes, die wird schon



Abb. 4: Denkmal Rudigiers im Mariendom

sorgen.“³⁸ Und wie wir heute sehen, sollte der Bischof mit seiner Haltung recht behalten.

Überdies war es – wie auch seine politischen Aktivitäten zeigen – ein Charakterzug Rudigiers, entschlossen und energisch für seine Ziele einzutreten. So setzte er alles daran, dass der Dombau so bald wie möglich beginnen konnte und träumte bereits 1858 von der Grundsteinlegung, die schließlich 1862 über die Bühne ging.³⁹ Zeit seines Lebens setzte er sich für die Weiterführung des Baus ein. Die Vollendung der zweiten Bauphase konnte er nicht mehr ganz miterleben,⁴⁰ begraben wurde er am 3. Dezember 1884 bereits in der zuvor fertiggestellten Krypta. Sein zweiter Nachfolger und enger Vertrauter zu Lebzeiten, Bischof Franz Maria Doppelbauer, ließ im Jahr 1891 ein Kenotaph (Abb. 3) anfertigen und 1892 genau oberhalb des Grabes im Kirchenraum aufstellen. Des Weiteren wurde im Jahr 1953 zum 100. Jubiläum seiner Bischofsweihe ein Denkmal Rudigiers (Abb. 4) in der Votivkapelle des Doms platziert.

35 Rudigier 1855d, S. 41.

36 Meindl 1891, S. 407.

37 Rudigier 1863, S. 248–263., hier: 257.

38 Scherndl 1915, S. 318.

39 Rudigier 1858, S. 59; Rudigier 1859, S. 76.

40 Slapnicka 1985, S. 139 f.; Oberchristl 1922, S. 46.

Neben diesen kleinen sichtbaren Zeichen ist es der Mariendom selbst, der stets an seinen Gründer erinnert. Mit dem Tod Rudigiers ging zwar die Ära eines Bischofs zu Ende, der sich Zeit seines Lebens für die Menschen in der Diözese – ob Klerus oder Gläubige – einsetzte, er hinterließ jedoch Spuren, die für alle, die Linz (und die Umgebung) besuchen, noch heute weithin sichtbar sind.

Ein Denkmal für die Menschen – Fazit und Ausblick

Alles in allem setzt der Linzer Mariendom ein Denkmal in dreifacher Weise: Erstens legt er Zeugnis ab von einer – sicherlich auch durch den Bischof angefachten – Frömmigkeit der Bevölkerung der Diözese Linz des 19. Jahrhunderts. Nur der bedingungslose Glaube der Menschen ermöglichte es, dieses monumentale Bauwerk – allein finanziert durch Spenden – aus der Taufe zu heben und zu vollenden. Zweitens erinnert der Dom an die strukturellen Umbrüche in Politik und Gesellschaft, die schlussendlich die Gegebenheiten für den Bau schafften. Drittens vergegenwärtigt das Bauwerk nicht zuletzt die Handlungen und Intentionen seines

Gründers. Rudigiers Ziel, ein lange währendes Denkmal zu schaffen, scheint aus heutiger Perspektive gelungen, doch dachte der Bischof in noch viel größeren Zeitdimensionen: *„[U]nd es wird hoffentlich in 600 Jahren auch noch Leute geben, und es werden Christen sein, die das schöne Denkmal Oberösterreichs bewundern, und es werden Gläubige sein, die in den Dom hineingehen werden, die die Domkirche auch noch verehren als die Kirche des Bischofes, wo die neuen Priester geweiht werden, [...] wo die heiligen Oele geweiht werden, jene Oele, mit welchen die Täuflinge und die Sterbenden gesalbt werden; es werden aber insbesondere solche sein, welche das Monument sehen wollen, das da errichtet worden ist zur Verherrlichung [...] des Dogmas der unbefleckten Empfängnis.“*⁴¹ Was im 19. Jahrhundert begonnen wurde, gilt es also fortzusetzen. Christ:innen heute stehen in der Verantwortung, immer wieder auf und hinter die ihnen überlassenen Denkmäler – wie den Linzer Mariendom – zu blicken, das materielle wie geistige Erbe hinsichtlich des jeweiligen Entstehungskontextes zu würdigen und in die heutige Zeit zu übersetzen und damit zukunftsfähig zu gestalten.

41 Rudigier 1863, S. 259.

Marianische Möglichkeitsräume.

Der Mariendom und seine Frauen

Die Jahre 1854 und 1950 sind frömmigkeitsgeschichtlich und kirchenpolitisch relevante Knotenpunkte, die den Rahmen für das sogenannte „marianische Jahrhundert“ bilden. Es ist geprägt von dynamischer Reaktivierung marianischer Frömmigkeit sowie einer starken „*Antibewegung gegen eine Freiheitsmoderne*“¹. In jenen Jahren werden die zwei letzten Mariendogmen durch Papst Pius IX. (*immaculata conceptio*, 1854) und Papst Pius XII. (*assumpta*, 1950) verkündet. Erstgenanntes veranlasst Bischof Franz Joseph Rudigier ein „*Monument des marianischen Oberösterreich*“² zu bauen. Der Dombau wird von Männern initiiert, von Frauen unterstützt und Maria zur männlichen Imagination einer unerreichbaren Idealfigur stilisiert. Zwischen Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit wirkt Maria vorbildhaft auf das Leben von Frauen und stellt sie zugleich vor Zerreißproben. Dabei gerät die performative Kraft der biblischen Maria aus Nazareth als Figur und Vorbild des Glaubens und Lebens kaum in den Blick.

Im Folgenden soll in einem ersten Schritt auf textlicher und bildlicher Basis an Beispielen der Dombauzeitschrift *Ave Maria!*³ und anhand des Bildprogrammes im Mariendom gezeigt werden, wie auf historischer Ebene des 19. und frühen 20. Jahrhunderts Muster marianischer Vorbildhaftigkeit symbolisiert werden und normativ auf die Konstruktion von Weiblichkeit wirken. Dabei geraten Frauen in den Blick, die bisher weitgehend übersehen wurden. Zweitens werden wirksam gewordene Geschlechterkonstruktionen durch ein im Mariendom realisiertes Kunstprojekt zeitgenössisch-

künstlerisch dekonstruiert und kulturell anschlussfähig interpretiert, um Kirche in einen marianischen Möglichkeitsraum in der Sprache der Kunst zu verwandeln.

Maria als fromme Mutter und makellose Jungfrau um die Jahrhundertwende

In Linz sieht man sich 1854 genötigt, der Bevölkerung zu erläutern, warum neben Maria als Gottesgebälerin (431) und der Jungfräulichkeit Mariens (649) das Augenmerk nun auf die unbefleckt Empfangene gelegt werden müsse. „*Der Hauptvorzug Mariens bleibt durch alle Zeiten deren Gottesmutterchaft, das Hauptfest aber Mariens glorreiche Aufnahme in den Himmel. Andererseits ist jedoch der Vorzug der unbefleckten Empfängnis [...] auf's beste geeignet, in den Zeiten, wo der Kampf zwischen Christenthum und Antichristenthum bestimmter, denn je, hervortritt, den Gläubigen mit Muth und Vertrauen zu erfüllen [...]*“⁴ Die Dogmatisierungen sind mitunter als Reaktionen auf die gesellschaftlichen Veränderungen zu verstehen, die durch Aufklärung, Revolution und zunehmende Modernisierung angestoßen werden.⁵ Inmitten dieses sich abzeichnenden Kulturkampfes wird Maria zur Identifikationsfigur ernannt, die kirchliche Abgrenzungs- und Abschließungsprozesse in Opposition zur übrigen Gesellschaft vorantreibt, bis zu dem Punkt, an dem Glaubenssätze und Lehrsätze einzig aus sich selbst begründet werden können.⁶ Zudem garantiert Maria „*einen intensiven Christus- und*

1 Striet 2019, S. 20.

2 Bischof Johannes Maria Gföllner, *Das marianische Oberösterreich*, in: Jubelheft der Dombau-Zeitschrift *Ave Maria!*, 34. Jg., Heft 4/5, 1924, S. 2.

3 Die vom Linzer Dombau-Verein herausgegebene Marien-Zeitschrift *Ave Maria!* wurde 1894 zum Zweck, die „*Liebe zur Gottesmutter zu fördern*“, „*zu Ehren der Unbefleckten Empfängnis der seligsten Jungfrau*“, gegründet. Siehe dazu Friedrich, Pesendorfer, *Was soll das „Ave Maria“ sein?*, in: *Ave Maria! Marienzeitschrift und Vereinsorgan des Vereines der hl. Familie*, 1. Jg., Heft 1, 1894, S. 1. Später unter dem Titel *Ave Maria! Illustrierte Monatshefte zur Erbauung, Verehrung und Unterhaltung* erschienen, weiters umbenannt in: *Linzer Dombauzeitschrift. Illustrierte Monatshefte für Marienverehrung, Belehrung und Unterhaltung*, 1935 eingestellt.

4 Kolb 1889, S. 87.

5 Holzem 2015, S. 997.

6 Werner 2020, S. 297 f.



Abb. 1: Linz, Mariendom, Bildausschnitt Linz-Fenster, Maria, Tiroler Glasmalerei, Langhausfenster 1910–1924

Passionsbezug mit der Zusage umfassenden Schutzes“⁷, wie auch die Gründerin der Katholischen Frauenorganisation Oberösterreich (1914), Fanny Starhemberg, in ihren Grußworten zum Domweihfest 1924 betont. Stellvertretend spricht sie für die katholische Frau und benennt Maria als „unsere Mutter“, „unsere Führerin“, „unser Vorbild“, „unsere Schutzfrau“ und preist sie als „Jungfrau und Königin“.⁸ (Abb. 1) Diese unauflöbliche Spannung, die zwischen jungfräulich, demütig, mütterlich und königlich changiert, lässt Maria zum „Vorbild eines biedermeierlichen Ideals von Weiblichkeit“ werden, „das auf ‚sublime‘ Weise Realitätserfahrungen der



Abb. 2: Linz, Bildausschnitt Cover Ave Maria, hg. Dombauverein, XXI. Jahrgang, 1914

Frauen wiedergab und gleichzeitig normative Standards formulierte.“⁹ Die katholische Frau gerät als Adressatin marianischer Vorbildhaftigkeit insofern in den Blick, als sie zur Garantin und Tradentin katholischer Norm- und Moralvorstellungen erhoben wird. Diese spezifische Lesart marianischer Vorbildhaftigkeit führt im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Engführung auf die einzig legitime Rolle für Frauen, jene der Mutter, die auf „Demut“¹⁰ und „widerspruchslosem Gehorsam“¹¹ basiert und als marianische Tugendlehre aufs Stärkste im Ave Maria!¹² propagiert wird: (Abb. 2)

„Es gibt im ganzen menschlichen Leben kaum ein anderes Moment, das so nachhaltig tief in das Gemütsleben des Menschen, der Frau einschneidet, wie die Mutterschaft. Eine völlige Umwandlung der Neigungen und Gesinnungen findet statt. [...] Wenn sie vorher flatterhaft, selbstüchtig war: sie wird gesetzt, richtet ihr ganzes Sinnen und Trachten auf das Kind, für das sie keine Opfer, keine Selbstentäußerung scheut. [...] Die größte Liebe, die es gibt hier auf Erden, ist die Mutterliebe. [...] das sagt uns einer, der es wissen muß, der Heilige Geist selber.“¹³

7 Holzem 2015, S. 997.

8 Fanny Starhemberg, ein Festgruß an unseren Dom, in: Jubelheft der Dombau-Zeitschrift Ave Maria!, 34. Jg., Heft 4/5, 1924, S. 6.

9 Holzem 2015, S. 997.

10 Wernher von Tegernsee, Marienleben. XI. Geburt des Jesuskindes, in: Ave Maria, 21. Jg., Heft 2, 1914, S. 25 f., hier: 26.

11 Ders., Marienleben. XII. Geburt des Kindes, in: Ave Maria, 21. Jg., Heft 3, 1914, S. 49 f., hier: 49.

12 „Gerade die Frau ist berufen, die Hüterin, die Pflegerin der Religion in der Familie zu sein!“ Anonym (Frau A. P.), Für die christliche Frauenwelt. Katholische Mutter, wache über die Deinen!, in: Ave Maria, 6. Jg., Heft 8, 1899, S. 159. „Eine tüchtige Hausfrau findet [...] nicht Zeit, sich über die Stellung der Frauen zu ereifern, Gleichberechtigung den Männern gegenüber zu fordern; sie ist vollauf befriedigt, im eigenen Heim die Seele des ganzen zu sein [...]“ Dies., Fürs christliche Haus, Moderne Töchter-Erziehung, in: Ave Maria, 7. Jg., Heft 1, 1900, S. 22 f.

13 Wernher von Tegernsee, Marienleben. XIII. Maria als junge Mutter, in: Ave Maria, 21. Jg., Heft 4, 1914, S. 76.

Die *Ave Maria!*-Autor:innen beginnen, dort „[w]o Schrift und Geschichte schweigen, [...] die Dichter singen“¹⁴ zu lassen und ergänzen die Fragmente aus dem Leben Mariens um Imaginationen rund um die Heilige Familie im trauten Heim in Nazareth. Was zunächst nach kreativer Freiheit wirkt, droht in instrumentalisierende Spekulation zu kippen. Besonders die Verquickung mit sexualmoralischen Ge- und Verboten führt zur Zwanghaftigkeit eines Vervollständigen-Wollens biografischer Leerstellen Mariens.¹⁵ Auf Basis der spärlichen biblischen Befunde tritt Maria als mutige Frau und als „narrative Figur“¹⁶ in Erscheinung, die einer beispiellosen Situation vaterloser Schwangerschaft zustimmt und all ihr Vertrauen auf Gott setzt. Im Wissen, dass nur mit ihr etwas ganz Neues in die Welt kommen kann, bricht sie mit ihrem selbstbestimmten „Ja!“ herkömmliche Rollenvorstellungen auf. Als Schwangere, als Frau stimmt sie das Magnificat an (Lk, 1,46-56), das als Vorwegnahme jesuanischer Praxis gelesen werden kann. Somit wird an Maria sichtbar, was allen zuteilwerden soll, die Hoffnung und die Erfahrung, dass Knechts- und Herrschaftsverhältnisse umgekehrt werden können. In diesem Kontext fällt es schwer, Maria als das Vorbild für Passivität und privates Mutterglück im Kreise der Heiligen Familie zu imaginieren.

Die für ihre Zeit spezifische Rollenzuweisung als demütige, karitativ tätige Ehefrau und katechetisch wirkmächtige Mutter eröffnet der frommen Frau zwar einen gewissen Spielraum innerhalb der Familie sowie in den entstehenden katholischen Frauenvereinen, wie den von Fanny Starhemberg 1848 gegründeten „Katholischen Frauenverein der Diözese Linz“, in dem sich u. a. „verheiratete Linzerinnen mit ‚Einverständnis ihrer Gatten‘ [...] in ‚praktischer Nächstenliebe‘“¹⁷ üben durften. Doch der Blick auf die katholische Frau bleibt

verklärt und ihre Rolle als Hausfrau und Mutter festgeschrieben.¹⁸ Frau-Sein wird dadurch zum ganz Anderen des Mensch- oder Mann-Seins konstruiert: „So werden Frauen und Männer in je eigene Welten entlassen, zugleich aber wird auch ihre Zusammengehörigkeit unterstellt. Erst gemeinsam, als Arrangement ergeben die komplementären Zuschreibungen ihren Sinn mit der Hintergrundserwartung der ‚Vervollständigung‘ zu einem heterosexuellen Paar.“¹⁹ Frauen können demzufolge in ihrer Würde und Wertigkeit geschätzt werden, jedoch nur in dem Maße, als sie die männlichen Werte, Fähigkeiten und natürlichen Anlagen ergänzen.²⁰

Symbolische Bekräftigung dieser Geschlechteranthropologie wird durch Visualisierung von Szenen vorangetrieben, die die Diözesan- und Dombaugeschichte illustrieren und ihre Materialisierung in den Gemäldefenstern des Mariendoms (1913–1924) finden. Bischof Rudolph Hittmaier, maßgeblich an der Konzeption der 42 Porträtfenster des Lang- und Querhauses beteiligt, formuliert seine Gedanken wie folgt: „Die Fenster-Gemälde sollen unsere Heimat uns schauen lassen, Land und Leute wie sie sind [...] Die Oberösterreicher selbst, [...] die den Dom erbauten, sein Entstehen miterlebten. [...] Die Spender selbst sollen ihr eigenes Bild in den Fenstern festhalten zum Sinnbild ihres noch über das Grab hinaus fortdauernden Betens [...]“²¹

Frauenbilder im Mariendom²² Maria als Platzanweiserin des 21. Jahrhunderts

Um das Bildprogramm „Land und Leute zu zeigen, wie sie sind“ kritisch zu hinterfragen, bedarf es eines fokussierten Blickes auf die komplexen, fotorealistischen Gemäldefenster und eines expliziten Ausschau-

14 Wernher von Tegernsee, *Marienleben*. XIII. Maria als junge Mutter, in: *Ave Maria*, 21. Jg., Heft 4, 1914, S. 76.

15 Schüssler Fiorenza 1997, S. 253.

16 Kutzer / Walter 2022, S. 233.

17 Hauch 2013, S. 39.

18 Dies entspricht keineswegs den realen Verhältnissen im ausgehenden 19. Jahrhundert, denn rund 50 Prozent der weiblichen Bevölkerung sind als Fabrikarbeiterinnen oder Dienstbotinnen tätig. Sich ausschließlich um Haushalt und Kinder zu kümmern, ist lediglich einer recht kleinen bürgerlichen Bevölkerungsgruppe möglich.

19 Liebsch 2002, S. 75.

20 Kutzer / Walter 2013, S. 174.

21 Bischof Rudolf Hittmaier, *Gemäldefenster für den Maria Empfängnis-Dom*, in: *Ave Maria*, 17. Jg., Heft 10, S. 225–227, hier: 26.

22 Interdisziplinäres Seminar zu „Fromme Frauen, Heilige und Weiblichkeitsdarstellungen im Mariendom“ im Wintersemester 2019/20 unter der Leitung von Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Anna Minta (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur) und Mag.^a Martina Resch (Theologie). Die sechs exemplarischen Ergebnisse wurden als Fallstudien in der Broschüre *Licht.Schatten. Dasein – Frauenbilder im Mariendom [2021]* publiziert. Festzuhalten bleibt, dass das Bild- und Ausstattungsprogramm bisweilen keiner gendertheoretischen Perspektive unterzogen wurde. Eine kunstwissenschaftliche Analyse der Macht- und Geschlechterverhältnisse, eine zeitgenössische theologische Übersetzung marianischer Dogmen, eine religions- und frömmigkeitsgeschichtliche sowie eine gesellschaftspolitische Kontextualisierung der Frauenleben in den Bild- und Erzählwelten des Linzer Mariendoms konnte als Forschungsdesiderat identifiziert werden.



Abb. 3: Linz, Mariendom,
Bildausschnitt Maria
Lourdes-Fenster, Mina Bauer,
Tiroler Glasmalerei, Lang-
hausfenster 1910–1924

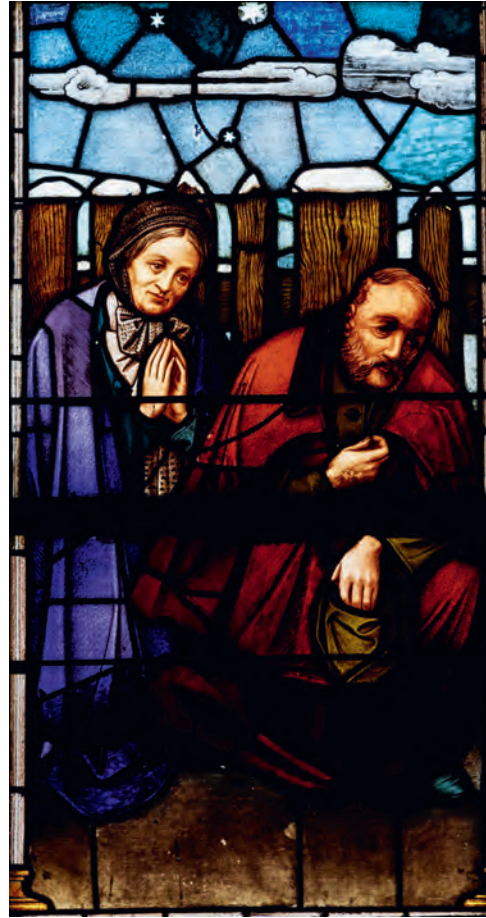


Abb. 4: Linz, Mariendom,
Bildausschnitt Versegang
Bischof Rudigier-Fenster,
Maria Reisetbauer, Tiroler
Glasmalerei, Langhausfenster
1910–1924

Haltens nach den Frauenbildern.²³ Im Verhältnis zu den männlichen Porträts sind sie in der Unterzahl, meist in zweiter Reihe oder am untersten äußeren Bildrand platziert. Häufig werden Frauen in knienden, den Kopf geneigten, betenden, Kinder betreuenden, Kranke pflegenden Positionen dargestellt und entsprechen damit den von Männern imaginierten marianischen Weiblichkeitsidealen, die auf Demut und Gehorsam basieren. (Abb. 3 und 4)

Ein aus zwei Linzer Künstlerinnen – Margit Greinöcker und Zoe Goldstein – bestehendes Team²⁴ eröffnete zwischen April 2022 und Mai 2023 einen zeitgenössischen Diskursraum, der die Besucher:innen des Doms für frauen- und genderspezifische Themen sensibilisierte. Indem ausgehend von den historischen Bildthemen ein Einbruch in die symbolische Ordnung etablierter Herrschaftsverhältnisse inszeniert wurde, konnten die

Besucher:innen zu neuem Sehen und Denken eingeladen werden.²⁵

Die ästhetischen Interventionen im Kirchenraum holen Frauen aus der hintersten Reihe in den Vordergrund und lassen einen Diskursraum auf Augenhöhe entstehen, der auch Maria, die Not, Flucht, Trauer und Freude am eigenen Leib erlebte, als performative Platzanweiserin für Frauen und Männer zurückgewinnt. Darüber werden Frauen in die erste Reihe geholt und als selbstbewusst und selbstbestimmt Handelnde und Antwortende vorgestellt und dargestellt.

Margit Greinöckers künstlerische Position DIE BE-TRACHTERIN fokussiert mit Fernrohren auf einzelne Frauenporträts und rückt sie in das Zentrum des Geschehens. (Abb. 5) Die subversiven Setzungen der drei Objekte unterlaufen die Bewegungs- und Haltungsgewohnheiten der Kirchenbesucher:innen und laden

23 Erste Anhaltspunkte für die Analyse der Portraitfenster sind bereits früh publizierte Kirchenführer, die z. T. Frauen namentlich erwähnen: Scherndl 1902; Oberchristl 1923; Schicklberger / Prokisch / Baumgartner 1995; Böhm 2005; Dies. 2009.

24 Wissenschaftliche Begleitung durch Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Anna Minta und Univ.-Ass. Mag.^a Martina Resch.

25 Beide Ausstellungen konnten von April 2022 bis Mai 2023 besucht werden und wurden im Rahmen einer feministischen Wort-Gottes-Feier und der Langen Nacht der Bühnen eröffnet. Unter den Mitfeiernden befanden sich zahlreiche Personen aus Kunst, Kultur, Stadtpolitik und Kirche.



Abb. 5: Linz, Mariendom, Objekt DIE BETRACHTERIN, 2022

zum ungewohnten Blick ein. Neben den zahlreichen anonymen weiblichen Assistenzfiguren löst Greinöcker namentlich erwähnte Frauen wie Ordensgründer:innen, Stifter:innen oder adelige Frauen aus den Gemäldfenstern. Exemplarisch sei hier Magdalena Enzmliner genannt, die als erste Priorin des Dominikanerklosters

Windhag ein ererbtes Schloss abtragen ließ, um ihr Kloster zu vergrößern. Oder Fanny Starhemberg, die frommen Frauen ihrer Zeit öffentliche Handlungsspielräume ermöglichte, sowie Gräfin Dora Kottulinsky, die sich als einzige Frau unter eine traditionell von Redemptoristen Patres angeführte Wallfahrt mischte. Neben Orden und Adel zoomt die Künstlerin mit Julia Peterbauer (Hausmeisterin) und Gabriele Beutel²⁶ (Professorinnen-Gattin und Erzieherin) zwei Frauen an der Schwelle heran. Beide repräsentieren gebildete berufstätige Frauen, die außerhalb des Privaten Einkünfte erwirtschaften, doch im Care-Bereich beschäftigt weiterhin dem Ideal der katholischen Frau entsprechen. (Abb. 6 und Abb. 7) Bilder von heiligen Frauen wie jenes der Witwe Valeria, die unerschrocken die Leiche des Heiligen Florian versteckt, im Bild mit männlichen Gesichtszügen dargestellt, ermöglichen Anknüpfungspunkte für die Frage nach Transidentität in der katholischen Kirche.²⁷ Die Wirkungsgeschichte biblischer Figuren wie jene der Salome, die traditionell den Kopf des Johannes präsentiert, im Dom von einem



Abb. 6: Linz, Mariendom, Bildausschnitt/Blick durch das Fernrohr Ave-Maria-Fenster, Gabriele Beutel, Tiroler Glasmalerei, Langhausfenster 1910–1924

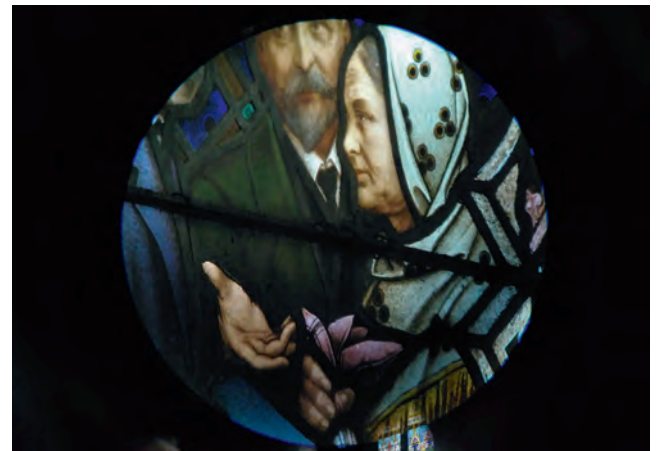


Abb. 7: Linz, Mariendom, Bildausschnitt/Blick durch das Fernrohr Linz-Fenster, Julia Peterbauer, Tiroler Glasmalerei, Langhausfenster 1910–1924

- 26 Ella, wie sie von ihrem Bruder Friedrich Pesendorfer in einem im Ava Maria veröffentlichten Nachruf genannt wird, wird als echtes „Marienkind“ und gleichsam als „Wildfang“, „übermütig“ und „schalkhaft“ beschrieben. Charaktereigenschaften, die die Mutter gegen Ellas Willen veranlassten, sie in ein englisches Fräulein-Institut zu schicken. Rasch gelingt es, „die Wildtaube zu zähmen“ und aus ihr ein „stilles“, „sanftes“ Pensionatskind zu machen. Gabriele Beutel arbeitet als Erzieherin in Ungarn, Graz und Gmunden, meist zu einem Hungerlohn. Später wird ihr die Aufgabe übertragen, den kranken Vater zu pflegen und sich in die Rolle des „Hausmütterlein“ zu fügen. Nach dem Tod des Vaters heiratet sie den Gymnasiallehrer Josef Beutel, ihre Ehe bleibt kinderlos. Friedrich Pesendorfer, Meine Schwester Gabriele, in: Ave Maria, 26. Jg., Heft 10, 1919, S. 157 f.
- 27 Insgesamt wurden neun Frauen zwischen April und Dezember 2022 ausgewählt: Runde 1: Mosaik unterhalb des Grundsteinlegungsfensters: Crescentia Dobretsberger; Fenster Attersee-Maria-Puchheim: Dora Gräfin Kottulinsky; Fenster St. Florian: Heilige Valeria; Runde 2: Ave-Maria-Fenster: Gabriele Beutel; Linz-Fenster: Julia Peterbauer; Mosaikblendfenster Votivkapelle: Salome; Runde 3: Fenster Baumgartenberg, Säbnich-Waldhausen, Windhag bei Perg, Münzbach: Priorin Magdalena / Eva Magdalena Enzmliner; Wernstein-Fenster: Fanny Starhemberg; Mosaik Kapelle Königin der Jungfrauen: Die klugen und die törichten Jungfrauen; ausführliche Informationen, gesammelte Texte, Presse- und Medienbeiträge: https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/institute/institut_fuer_geschichte_und_theorie_der_architektur/frauenbilder_im_mariendom (Stand: 5.8.2023).



Abb. 8: Linz, Mariendom, Bildausschnitt Fenster Pilgerfahrt II, Tiroler Glasmalerei, Langhausfenster 1910–1924, v. l. n. r.
 Boot 1: Johann Fürthner, P. Marcus Hummer OSB, Theresia Gruber, Baron und Baronin Spiegelfeld, Franz Fellingner;
 Boot 2: Friedrich Pesendorfer, Karl Com-menda, Cäcilia Hiegelsperger, Matthias Hiegelsperger, Frater Damian, Herr Reder, Franz Schadler, Herr Kagerer als Kapitän

dunkelhäutigen Diener getragen, wird in dekolonialer Perspektive kontextualisiert.

An den Objekten finden sich vielfältige textliche Kommentierungen: Kirchenhistorische, kunstwissenschaftliche, religionssoziologische Annäherungen an die Frauendarstellungen, die nach den Möglichkeitsbedingungen weiblicher Repräsentation in den Bildern, ihrer spezifischen Interpretation im Kontext des katholisch-bürgerlichen 19. Jahrhunderts fragen, werden mit feministischen Positionen der Gegenwart konfrontiert, die als literarische, autobiografische oder spirituelle Texte den Besucher:innen eine differenzierte Betrachtung von Frauenleben in Kunst, Kirche und Gesellschaft eröffnen. So können u. a. Themen wie Prekariat im Kunstbetrieb bei gleichzeitigem Vorsorgeappell für Frauen anhand eines einzigen Bildthemas verhandelt werden. Ausgehend vom Bildthema Ordensleben können die Freiheit zur Wahl eines geistlichen Lebensentwurfes und die Gefahr spirituellen Missbrauchs diskutiert werden. Durch die Vielfältigkeit der mitunter kontroversen Positionen wird davon Abstand genommen, von der Frau zu sprechen. Stattdessen wird die Pluralität und Komplexität von Frauenleben und Geschlechtergerechtigkeit in den Mittelpunkt gerückt.

Einen zweiten Möglichkeitsraum, der die Vision umgekehrter, auf weiblicher Teilhabe basierender Gesellschaftsverhältnisse ins Bild setzt, eröffnet die Linzer Porträtfotografin Zoe Goldstein mit ihrer künstlerischen Position DIE DARSTELLERIN. Goldstein wählt das an

der Ostseite des Langhauses positionierte Glasfenster Jerusalem-Pilgerzug II (1904) und entwickelt eine zeitgenössische Interpretation in Form einer Fotografie. (Abb. 8) Das Fenster zeigt zwei Boote kurz vor der Landung in Haifa mit vollbesetzter Mannschaft, bestehend aus elf Männern und drei namentlich genannten Frauen: Frau Theresia Gruber, geborene Plaß, Norberta Baronin Spiegelfeld und Cäcilia Hiegelsperger aus Linz. Die Pilgerreise im Jahr 1904 wird von Kontroversen bzgl. weiblicher Teilnehmer:innen begleitet. Als Vorbild für einen „gemischten Zug“ gilt eine Tiroler Pilgerreise. Pilgerführer Oberst Himmel antwortet positiv resümierend auf die Linzer Frage, indem er die Bedeutung der Frau als „mindestens so gefügig [...] wie die Männer“ und „für die religiöse Erziehung und Haltung einer Familie beinahe wichtiger“²⁸ einstuft als die Rolle des Mannes auf Pilgerfahrt.

Ausgehend vom historischen Motiv entwickelt Goldstein eine dreidimensionale, begehbare Kulisse, die als fotografischer Hintergrund für die Neuinszenierung des Sujets dient und als mehrteiliges Verhandlungsobjekt das Bild von „Land und Leuten, wie sie sind“ zur Disposition stellt. (Abb. 9) Die Künstlerin bedient sich der Methode des *Tableaux vivant*²⁹, wobei die lebendigen Körper keiner vergangenen Welt neues Leben einhauchen wollen, sondern eine Verschiebung in die Erzählung einbauen, die nach Geschlechterverhältnissen und nach Geschlechtergerechtigkeit in den Booten und im Schiff der Kirche fragen. In ihrer

28 Pesendorfer 1905, S. 12 f. Insgesamt nahmen am zweiten Pilgerzug neben 295 Männern (davon 65 Priester) 180 Frauen teil.

29 Zur Genese des *Tableaux vivant* siehe besonders das Einleitungskapitel: Barck 2008, S. 18–37.

Fotografie, in unmittelbarer Nähe zum historischen Gemäldefenster platziert, ersetzt die Künstlerin die elf männlichen Besatzungsmitglieder der Boote durch weibliche Personen, die drei Frauen durch Männer. Diese Trias aus Original-Gemälde, der Reinszenierung als Fotografie und der Einladung, selbst Platz zu nehmen, führt zu einer ästhetisch-ethischen Bilderfahrung, die die Betrachter:innen unmittelbar auf die eigenen Ordnungs- und Beurteilungssysteme zurückwirft. Wer sitzt hier im Boot? Wo halten heute Frauen das Ruder in der Hand? Für wen gilt wo das Boot als Ort der Sehnsucht? Wer läuft Gefahr hinauszufallen, unterzugehen? Wer darf sich heute erlauben zu träumen, zu reisen, gar anzukommen? Als paradigmatisch kann die historische Besetzung im Boot insofern interpretiert werden, als sie sich auf Grund ihrer Frömmigkeit, Spendenfreudigkeit und des karitativ-öffentlichen Engagements für katholische Werte eine Mitfahrgelegenheit „verdiente“. Die Figur des Vorbildhaften oder Visionären hat sich dadurch im Bild verewigt, die heute einer neuen Interpretation bedarf. Die kuratierte Besetzung im Boot spielt mit der derselben Logik idealer Besetzung, indem Goldstein visionäre Vertreter:innen des öffentlichen, kulturellen, künstlerischen, wissenschaftlichen und kirchlichen Lebens Seite an Seite jenseits von Zweckrationalitäten und konfessionellen Bindungen zeigt. Für die Künstlerin vertritt die neue Pilger:innengruppe ein hoffnungsvolles Bild der Teilhabe, Kreativität und Freiheit, das verstärkt Strahlkraft für die Gesellschaft entfalten soll. (Abb. 9)



Abb. 9: Linz, Mariendom, Making-Off Pilgerfahrt II, DIE DARSTELLERIN, 2022

Der Mariendom in Linz ist historisches Zeitdokument und zugleich Übungsraum, um einen wachen Blick für Rollenzuschreibungen und Geschlechterkonstruktionen zu entwickeln, die auch heute Frauen die volle Teilhabe am gesellschaftlichen und speziell am kirchlichen Leben verwehren. Maria war und ist eine wandelbare Symbolfigur, die für divergierende Gesellschaftsentwürfe funktionalisiert werden kann. Die zeitgenössisch-künstlerische Verhandlung des Marianischen, im Sinne einer Potentialität für die Sichtbarmachung von Frauenleben und die Umkehr männlicher Geschichtsschreibung, codiert den Kirchenraum als Ort, an dem stets aufs Neue kulturell anschlussfähige Übersetzungen christlicher Symbolik erprobt werden müssen. Die künstlerischen Positionen lüften den Schleier verklärender Marien- und Weiblichkeitssymbolik und legen kontextuelle Bedingtheiten offen. Indem Maria von symbolischen Überfrachtungen befreit und Frauen ihr handlungsfähiger Körper zurückgegeben wird, können erste Knotenpunkte entstehen, die eine ermächtigende Praxis auf den Weg bringen, welche aus biblischer Perspektive durchaus marianisch genannt werden kann. Der Mariendom kann als Beispiel für Selbstreflexion und Selbstkritik angesichts des eigenen historischen Erbes interpretiert werden, der seine Nutzer:innen unaufhörlich nach Aktualisierung seines für Gesellschaft und Öffentlichkeit relevanten Potentials fragen lässt. Die Beziehung zu Kunst, Kultur und Gesellschaft und die Etablierung geschlechtergerechter Beteiligungsstrukturen sind Eckpfeiler, die wesentlich über die Zukunft der katholischen Kirche mitentscheiden werden.



Abb. 10: Linz, Mariendom, Neuinszenierung Pilgerfahrt II, DIE DARSTELLERIN, v. l. n. r. Boot 1: Malika Muslieva, Martina Resch, Maximilian Strasser, Maynat Kurbanova, Wolfgang Schaffer, Elisa Andessner; Boot 2: Anna Minta, Elena Pierini, Willi Atteneder, Marie-Edwige Hartig, Andrea Bina, Eva-Maria Kienast, Stefanie Hinterleitner, Mathilde Schwabeneder als Kapitän

Die Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Auf den Spuren vergangener Zerstörung und Wiederherstellung

Der über 70 Fenster umfassende Glasmalereibestand des Linzer Mariendoms zählt zu den bestimmenden Ausstattungselementen dieses größten Sakralgebäudes Österreichs. Neben der beeindruckenden mengenmäßigen Anzahl dieses Bestandes, deren älteste Bildfenster 1868/69 (Votivkapelle) sowie deren jüngste 1993/94 (Kapellenkranz und Tympanonfenster über den Seitenportalen) entstanden sind, besticht dieser durch die zum Teil außergewöhnliche Ikonografie. So beherbergt der Dom neben Bildfenstern mit traditionellen Motiven biblischen Inhalts (etwa im Hochchor, 1884/85, Abb. 1) einen sehr ungewöhnlichen Fensterzyklus mit Darstellungen oberösterreichischer Orte, Landschaften und Persönlichkeiten aus der Zeit ihrer

Entstehung (Lang- und Querhaus, 1910–1924). Als wandgebundene Ausstattungselemente der Architektur sind die Fenster untrennbar mit der Geschichte dieses Bauwerks verbunden, das seit seiner Grundsteinlegung zudem die zwei großen Weltkriege des 20. Jahrhunderts ‚miterlebt‘ hat. Die Spuren, die beide Kriege an den Fenstern hinterlassen haben, sind auf sehr unterschiedliche Art und Weise bis heute fassbar. Im Fall der Fensterausstattung des Lang- und Querhauses, deren Entstehungszeit sowohl in den Vorabend des Ersten Weltkriegs als auch die unmittelbaren Kriegsjahre fiel, verweisen ikonografische Besonderheiten auf die historischen Begleitumstände der Zeit.¹ Als Folge der zerstörten Gläser im Zweiten Weltkrieg wiederum sind



Abb. 1: Heilige Dreifaltigkeit, Rundscheibe im Maßwerk des südlich gelegenen Achsenfensters im Hochchor mit der Darstellung der Himmelfahrt Mariens, Tiroler Glasmalerei 1884/85



Abb. 2: Stift Wilhering, Detail aus dem Obergadenfenster Stift Wilhering im westlichen Querhaus, Südseite, Tiroler Glasmalerei 1910–1924, Rechteckfeld 2b, in den Originalbestand ergänzte „Flickstücke“ im unteren Bereich aus einem anderen Fensterzusammenhang hinzugefügt

1 Punktuell beschrieben bei Wais-Wolf 2022, S. 92–99.

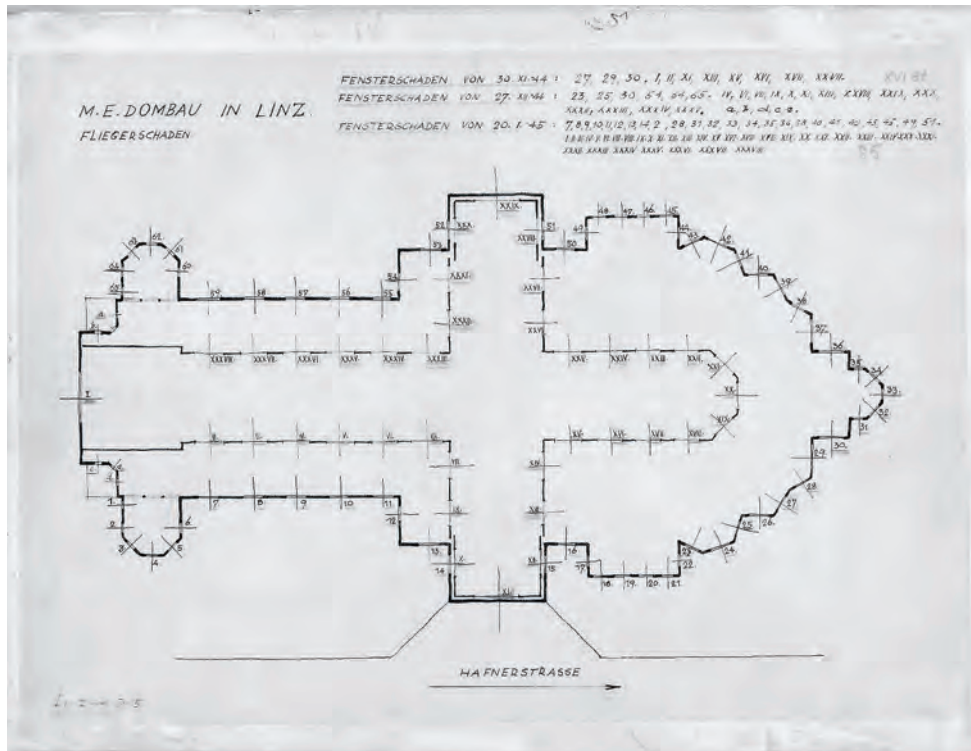


Abb. 3: Grundrissplan des Doms mit Kennzeichnung der durch die drei Fliegerbomben am 30.11.1944, 27.12.1944 und 20.1.1945 jeweils am stärksten betroffenen Fenster

es sowohl die nachträglich ergänzten Neuanfertigungen als auch die spoliartig eingesetzten „Flickstücke“ (Abb. 2), die bis heute den Bestand komplettieren und damit selbst Teil der Geschichte dieser Kunstwerke geworden sind.

Eine im Jahr 2021 begonnene, auf über ein Jahrzehnt hinaus angelegte Restaurierungskampagne, die sich insbesondere auf die Fenster des Obergadens fokussiert, gibt Kunsthistoriker:innen und Denkmalpfleger:innen aktuell die Möglichkeit, diesen künstlerisch und kunsthistorisch so überaus wertvollen Fensterbestand in Nabsicht studieren und dokumentieren zu können.² In Kombination mit der Auswertung von Aktenbeständen im Diözesanarchiv Linz sowie vorhandenen Planmaterials im Archiv des Mariendoms lässt sich die Geschichte der Linzer Domfenster immer besser im Detail nachvollziehen. Das sich allmählich vertiefende Wissen darum bildet wiederum die notwendige Grundlage für Restaurierungskampagnen und deren Umgang mit originaler und ergänzter Substanz sowie damit einhergehenden Fragen von Rekonstruktionen.

Der inhaltliche Fokus des vorliegenden Beitrags ist – entsprechend einer Zeitschrift, die Kunst und Denkmalpflege inhaltlich vereint – bewusst auf die Zeit

nach dem Zweiten Weltkrieg gerichtet, in der die im Krieg in unterschiedlichem Ausmaß zerstörten Fenster intensiven Reparaturarbeiten unterzogen wurden.

Der Zweite Weltkrieg hinterlässt seine Spuren

Verantwortlich für die Schäden bzw. Totalverluste waren einige sowohl in der unmittelbaren Umgebung des Doms als auch in das Gebäude selbst eingeschlagene Fliegerbomben. Auf einem im Archiv der Dom-bauhütte erhaltenen Grundrissplan von 1945 sind die Fenster vermerkt, die im Zuge von drei Einschlägen im November und Dezember 1944 sowie im Jänner 1945 am stärksten betroffen waren (Abb. 3).

Über die Zerstörungen an den Bildfenstern berichten darüber hinaus diverse Aktenbestände des Diözesanarchivs Linz.³ So liest man darin Folgendes: „Bei dem am 20. Jänner 1945 erfolgten Fliegerangriff auf Groß-Linz traf 11.53 Uhr eine schwere Bombe unseren Mariä-Empfängnis-Dom. Die Bombe fiel auf der Evangelienseite [im Fall des Mariendoms ist dies die Ostseite] unmittelbar hinter dem Querschiff ein, zerriß das Dach und brachte ein Gewölbefeld zum Einsturz. Zwei daran anschließende Gewölbefelder im Langschiff sind beschädigt.“

² Die Restaurierung wird aktuell durchgeführt in der Glasmalerei Stift Schlierbach.

³ Für die hilfreiche Bereitstellung von Archivmaterial unterschiedlichster Art sei dem Archivdirektor Mag. Klaus Birngruber M.A. herzlich gedankt.

Eines droht einzustürzen. [...] Die der Einfallstelle gegenüber liegenden Fenster arg beschädigt. Fast mehr Schaden als dieser Bombeneinfall verursachten an den Fenstern zwei Bomben, die unmittelbar am westlichen Domausgang in der Hafnerstraße einfielen und eine dritte, die in die Abschlußmauer in der Stifterstraße in der Nähe des Dombauhauses Hafnerstraße 13 fiel. Durch diese drei Bomben wurde der grösste Schaden an den Gemäldefenstern angerichtet.⁴⁴ Ähnliches berichtet auch ein Protokoll vom 26. Jänner 1945: „Weiters sind die großen Fensterschäden festgestellt worden, welche am ärgsten an der Stifter- und Hafnerstraße sind. Bomben fielen: eine an der Stifterstraße gegen die Hafnerstraße zu auf den Domsteinmetzplatz; [...] eine weitere Bombe fiel vor dem Seitenportal in der Hafnerstraße auf den Vorplatz und eine bei der Dombauhütte an der Hafnerstraße. [...]. Die an der Stifterstraße gefallene Bombe schleuderte Steinstücke durch die Fenster in das Innere und durchschlug auch die vor den Fenstern angebrachten Fensterpanzer.“⁴⁵

Notsicherungen in der schwierigen Nachkriegszeit

Über die Ereignisse der Jahre nach dem Krieg und die entsprechende Entscheidungsfindung in Hinblick auf so genannte Notsicherungen und Reparaturarbeiten geben die schriftlichen Quellen weiter Auskunft. Aufgrund der festgestellten Schäden verfügten der Bischof, der Dombaumeister und der Obmann des Dombau-Komitees zunächst eine sofortige Sperrung des Doms, wobei der gesamte Domgottesdienst in die Ursulinenkirche übertragen wurde.⁶ Am 19. September 1945 wandte sich der Dombaumeister an die in Innsbruck tätige Tiroler Glasmalerei, die mit Ausnahme der zwölf Turmkapellenfenster (1930/34 von der Oberösterreichischen Glaswerkstätte Josef Raukamp geschaffen) seit der Grundsteinlegung sämtliche Fenster im Dom geliefert hatte, mit folgender Bitte: „Könnten Sie uns einen Monteur-Fachmann senden, welcher die Fenster soweit als möglich ohne Rücksicht auf die Gemälde von den noch verwendbaren Gläsercherben zusammensetzt und die fehlenden Felder mit Durnat oder Holzverschalung herstellt? Das müßte aber sofort geschehen.“⁴⁷ Kurz



Abb. 4: St. Florian-Fenster, Rechteckfeld 8a, Außenseite, Kittbatzen samt Glasplättchen, nach 1945 behelfsmäßig zur Sicherung am Schnittpunkt zweier Sprünge angebracht



Abb. 5: Biblische Gestalten um Maria I-Fenster, Hochchor, Südostseite, 1884/85, rechter Dreipass im Maßwerk, Innenseite, behelfsmäßig geschlossene Fehlstellen mittels nach 1945 angebrachter „Flickstücke“

4 Diözesanarchiv Linz (weiter DAL), Dob-A/2, Fasz. 1 (Baugeschichtliche Akten), „Fliegerschäden 1945“, Pro memoris; vgl. auch ebenda, Abschrift des Kapitelvikars Joseph C. Fließner an den Herrn Sofort-Kommissar des Polizei-Reviers III, Karl Wiserstraße 21, Linz, 1.2.1945.

5 Ebenda, Pro memoris, Protokoll vom 26.1.1945.

6 Ebenda.

7 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Domfenster Wiederherstellung 1945/47“, Schreiben des Dombaumeisters an die Tiroler Glasmalerei (TGM), 19.9.1945.

danach fand am 24. September 1945 eine Besichtigung des Doms durch das Dombau-Komitee und den Diözesankunstrat statt. Im Zuge dessen machte Kooperator (Franz) Beham den Vorschlag, *„einzelne durchlöchernde Stellen der Fenster durch eine Platte auf der einen Seite und eine Leiste auf der anderen abzudecken. Diese Art benötigt nur den Zutritt zum Fenster von einer Seite. Ein Großteil der Fenster könnte auf diese Weise in Ordnung gebracht werden.“*⁸ Über die behelfsmäßige Ausbesserung der Fenster, *„die tot beschädigt sind“*, gingen die Meinungen der zuständigen Personen auseinander. Manche meinten, sie sollten *„mit Holz abgedeckt werden oder mit Kathedralglas ausgefüllt werden.“* Und weiters: *„Werde mit Holzbretter abgedeckt, müßte doch noch durch Glasfenster in der Holzwand gesorgt werden, daß Licht eintreten kann. Dr. Eder macht den Vorschlag, die Fenster zuerst in Kategorien einzuteilen, je nach dem Grad der Beschädigung, und über die Art der Ausbesserung zu beraten.“*⁹

Hinweise wie diese sind nicht nur inhaltlich überaus aufschlussreich, sondern decken sich durchaus mit den im Zuge der aktuellen Restaurierung gemachten Beobachtungen an den ausgebauten Objekten. Unzählige Fehlstellen kleineren und größeren Ausmaßes wurden – entsprechend dem protokollierten Vorschlag von Kooperator Beham – tatsächlich im nicht ausgebauten Zustand vom Gerüst aus nur mithilfe von teils außen, teils innen oder auch beidseitig angebrachten Blechplättchen, Glasstücken und/oder Kittbatzen überaus ‚behelfsmäßig‘ geschlossen (Abb. 4, 5). Eine solche weder auf kompositorische bzw. ästhetische noch auf denkmalpflegerische Aspekte im Detail Rücksicht nehmende Vorgangsweise war ausschließlich der Tatsache geschuldet, den durch Sprünge und Fehlstellen extrem instabil gewordenen Glasmalerei-Bestand so rasch wie möglich zu stabilisieren und vor Absturz aus den Fenstern zu sichern. Konservatorisch-restauratorische Gesichtspunkte, die dank der 1989 erstmals auf internationaler Basis verabschiedeten Richtlinien für die Konservierung und Restaurierung von Glasmalereien in die aktuelle Restaurierpraxis Eingang gefunden haben, spielten im Fall dieser Notsicherungen noch keine Rolle.¹⁰

Im Fall der zu stark beschädigten Fenster fiel die Entscheidung entsprechend eines Schreibens von Dombaumeister Matthäus Schlager an die Tiroler Glasmalerei vom 26. September 1945 folgendermaßen aus: *„Die Domfenster sind so stark beschädigt, daß wir jetzt dieselben ohne Rücksicht auf die Gemälde mit starken Kathedralglas verglasen müssen. Die gefertigte Dombauleitung will im Einverständnis mit Sr. Exellenz dem Hochwürdigsten Herrn Bischof die noch brauchbaren Fensterfelder [...] mit Kathedralglas schließen. Für obige Arbeiten benötigen wir einen Glasmaler (Monteur), welcher mit den Einsetzen der Fenster gut umgehen kann. [...] Gerüster und Hilfsarbeiter werden von uns beigestellt.“*¹¹

Die prompt auf das Schreiben des Dombaumeisters erfolgte Antwort der Tiroler Glasmalerei gibt erneut einen interessanten Einblick in die insgesamt prekäre Situation der Nachkriegszeit. So teilte Kunibert Zimmerer dem Dombaumeister am 1. Oktober 1945 mit: *„Leider steht es dermalen mit den Arbeitskräften nicht gut, denn die Leute sind zum Teil noch nicht zurückgekehrt, von den vorhandenen ist einer krank und einer traut sich nicht mehr auf ein Gerüst hinauf wegen Schwindelanfällen. Ausserdem haben wir ein paar Reparaturen in Arbeit, wo die Löcher offen sind, so dass wir dieselben augenblicklich nicht abbrehen könnten. Aber abgesehen davon glauben wir, dass bei den grossen Domfenstern vorläufig doch nichts anderes zu machen sein wird als eine Holzverschalung anzubringen, in welche man einzeln Felder mit Notverglasung einsetzt. [...] Die Fälze müsste von einem Steinmetz ausgemeiselt und von den Glasresten befreit werden. Die noch brauchbaren Teile der Verglasung müssten dann herausgenommen und in Kisten verpackt aufbewahrt werden, um dann wieder verwendet zu werden; auch das Blei müsste man sorgfältig sammeln. Aus den Fensterteilen eine Notverglasung zusammensetzen würde eine sehr grosse Arbeit geben, die sich kaum lohnen würde, denn die Wirkung des Ganzen wäre wohl kaum befriedigend und in keinem Verhältnis zu den Kosten. Zudem würden die Teile für eine Wiederverwendung noch weniger brauchbar werden durch eine solche Manipulation. Sobald dann wieder Glas zu haben*

8 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20 (VARIA), Dombau-Komitee-Sitzungen 1935/36 und 1949, Protokoll der Besichtigung des Domes durch das Dombau-Komitee und den Diözesankunstrat am 24.9.1945, vom 25.9.1945.

9 Ebenda.

10 Die Internationalen Richtlinien für die Konservierung und Restaurierung von Glasmalereien wurden in ihrer ersten Fassung 1989 in Wien vorgelegt bzw. in ihrer zweiten Fassung 2004 in Nürnberg. Siehe: <https://cvi.cvma-freiburg.de/documents/CVRichtlinienKonservierung.pdf>

11 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Domfenster Wiederherstellung 1945/47“, Schreiben des Dombaumeisters an die TGM, 26.9.1945.



Abb. 6a, 6b: Martyrium des hl. Sebastian, Kartonvorlage für ein im Zweiten Weltkrieg zerstörtes Fenster in der Kapelle der Königin der Märtyrer/Kapellenkranz Westseite, ursprüngliche Rechteckfelder 2a–3b, rechte Hälfte 157,8 cm x 82,1 cm, linke Hälfte 150,6 x 83,1 cm, Tiroler Glasmalerei 1884/85

sein wird und Arbeitskräfte da sind, könnte man dann einzelne Fenster definitiv wieder herstellen, was jedenfalls auch im Sinne der hohen Auftraggeber wäre.“¹²

Aber nicht nur der Linzer Mariendom hatte durch die Kriegseinwirkungen Schaden erlitten. Am 10. Dezember 1945 berichtete die Tiroler Glasmalerei, „[...] dass bei dem Angriff am 16. Dez. 44, bei welchem 25 oder mehr Brandbomben auf die Glasmalerei fielen, nebst dem Glaslager und vielem anderen auch sämtliche Kartons für die Linzer Fenster abgebrannt sind, dagegen sind die Skizzen noch vorhanden, so dass die Kartons allenfalls wieder gezeichnet bzw die Fenster erstellt werden könnten, sobald wir wieder Farbglas bekommen, was allerdings einige Zeit dauern dürfte, denn die Farbglassfabriken befinden sich alle in den von den Russen besetzten Gebieten. [...] Die einzige Arbeit, die in absehbarer Zeit gemacht werden könnte, wäre, dass man die Kartons zeichnet, auch eine grosse Arbeit.“¹³

Bildvorlagen und Materialbeschaffung

Bemerkenswert ist der Hinweis des oben genannten Schreibens, wonach „sämtliche Kartons für die Linzer Fenster“ beim Brand der Tiroler Glasmalerei im Dezember 1944 zerstört worden seien. Tatsächlich haben sich im Planarchiv des Doms Kartonvorlagen aus den 1880er Jahren erhalten, die einzelne Figurengruppen von Fenstern des Hochchores, aber auch der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Kapellenkranzfenster zeigen. Über dieses einzigartige Quellenmaterial ist es heute möglich, nicht nur Kenntnisse über die ursprünglichen Kompositionen und Ikonografien, sondern auch Einblick in die künstlerischen und technischen Abläufe des Herstellungsprozesses von Bildfenstern dieser Monumentalität zu gewinnen (Abb. 6a, 6b).¹⁴

Über das für die Reparaturarbeiten an den Fenstern notwendige Material gibt wiederum ein Schreiben vom

¹² DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Domfenster Wiederherstellung 1945/47“, Schreiben der TGM an den Dombaumeister, 1.10.1945.

¹³ Ebenda, Schreiben der TGM an den Dombaumeister, 10.12.1945.

¹⁴ Abb. der Kartonvorlage aus dem verlorenen Kapellenkranzfenster „Königin der heiligen Märtyrerinnen und Jungfrauen“, abgebildet bei Reinhard Rampold / Christina Wais-Wolf, 2022, S. 61.



Abb. 7a, 7b: Gerahmtes „Werbeblatt“ mit der Ansicht des im Zweiten Weltkrieg zerstörten Fensters für die Kapelle der Königin der heiligen Märtyrerinnen und Jungfrauen/Kapellenkranz Westseite, gestiftet von Louise Hartwagner zum Andenken an ihren Gatten Johann Hartwagner, 1884

7. November 1945 Auskunft. Dombaumeister Matthäus Schlager wandte sich damit an das Stadtbauamt mit folgender Bitte: „*Betrifft: M.E. – Dombau. Die gefertigte Dombauleitung bittet um Zuweisung (vorderhand) um einige Kisten gewöhnliches starkes Fensterglas. Ebenso wird um Bezugsscheine für (vorderhand) 60 kg Glaserkitt ersucht. Wenn Cathedralglas in Linz eintrifft, bitten wir (vorderhand) um Zuweisung von 300 m². Gebrauchte werden für alle Domfenster mindestens 900–1000 m². Wir haben erreicht, daß uns die Tirolerglasmalerei einen Monteur (Fachmann für Kirchenfenster) geschickt hat, welcher zur Ausbesserung der kleineren Schäden gewöhnliches starkes Fensterglas benötigt, sowie Glaserkitt. Wir bitten Herrn Stadtbauamt um rasche Zuweisung von oben angeführten Material.*“¹⁵

Während demnach „kleinere Schäden“ durch einen „Monteur“ der Tiroler Glasmalerei direkt vor Ort „ausgebessert“ wurden, erfährt man aus einem weiteren

Schreiben des Dombaumeisters an die Tiroler Glasmalerei vom 15. Dezember 1945, dass stärker beschädigte Scheiben sehr wohl ausgebaut und zur Reparatur nach Innsbruck verschickt wurden: „*Heute liess ich an Sie per Eilgut 8 Kisten mit beschädigten Glasfenstern absenden um deren Reparatur ich höflichst ersuche. Herr Neuner, der Ihnen berichten wird, möchte sobald als möglich, womöglich mit einem zweiten Mann wiederkommen, damit die umfangreichen Arbeiten entsprechend schnell weitergeführt werden könnten. Es wird auch nötig sein, dass ein Glasmaler Skizzen aufnimmt, um die Fensterreparaturen durchführen zu können.*“¹⁶ Genau diese Diskrepanz zwischen den rasch und lediglich vom Gerüst aus erledigten Notsicherungen und den qualitativ wesentlich sachgemäßer durchgeführten Restaurierungsarbeiten, die an den ausgebauten Feldern in der Werkstatt umgesetzt wurden, ist am Bestand heute klar zu unterscheiden und erfährt durch die Quellen ein historisch belegbares Fundament.

15 DAL, Dob-A/2, Fasz. 1 (Baugeschichtliche Akten), „Wiederinstandsetzung 1946“, Dombaumeister Schlager an das Stadtbauamt, Linz, 7.11.1945.

16 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Domfenster Wiederherstellung 1945/47“, Schreiben des Dombaumeisters an die TGM, 15.12.1945.

Über die Schwierigkeiten des Zurverfügungstellens der für die Glasherstellung notwendigen Rohstoffe berichtet ein Schreiben der Tiroler Glasmalerei an den Dombaumeister vom 6. März 1946: „Wir danken Ihnen auch bestens für die Bemühungen wegen der Soda. Leider können wir mit den uns zugewiesenen 200 kg praktisch nichts anfangen, weil diese Menge nur für ein paar Tage reichen würde; wenn man aber den Glasofen einmal in Betrieb nimmt, muß man schon ein paar Wochen durcharbeiten, weil die Glasschmelzhäfen, wenn sie einmal im Gebrauch waren, nicht mehr auskühlen dürfen. [...] Dürften wir Sie bei dieser Gelegenheit noch einmal an die Sache wegen des Manganerzes erinnern. Wir wären sehr froh, wenn wir etwa 100 kg von den Linzer Werken erhalten könnten.“¹⁷

Bemerkenswert ist auch die Anfrage der Tiroler Glasmalerei an den Dombaumeister vom 26. März 1946 um Zusendung der „Fotos von allen Fenstern im Domchor“, um die fehlenden Teile nachzeichnen zu können: „Es hätte keinen Zweck einen Maler nach Linz zu senden, er könnte ja auch nichts anderes tun als das Vorhandene abzeichnen, was nie so genau wie die Fotografie wird; die fehlenden Teile kann er aber natürlich auch nicht ergänzen, da ist man immer auf die Fotos angewiesen.“¹⁸ Fotos der Bildfenster waren je nach Entstehungszeit der einzelnen Fenstergruppen zu unterschiedlicher Zeit und Qualität angefertigt worden, um diese in den verschiedenen Publikationsorganen medienwirksam bekannt zu machen. Als eine weitere Bildquelle fungierten zudem beidseitig bedruckte Einzelblätter, die im Sinne moderner Werbebroschüren neben einer Abbildung des jeweiligen Fensters auch eine Kurzbeschreibung des Inhalts sowie die Namen der Stifter, die für die Finanzierung aufgekommen waren, anführten (Abb. 7a, 7b).

Mit den Reparaturarbeiten und der Behebung der Schäden waren neben den aus Innsbruck angereisten Mitarbeitern der Tiroler Glasmalerei auch ortsansässige Glasermeister beschäftigt worden. So teilte der Dombaumeister am 13. Mai 1946 mit: „Auf Ihr Schreiben vom 6.d.M. teile ich Ihnen höflichst mit, daß ich es sehr bedaure, daß ihre Monteure nicht zum Fenstereinsetzen kommen können. Ich habe mich jetzt an einen hiesigen Glasermeister gewendet, der die schadhaften Scheiben herausnimmt und die Fenster mit neuem Kathedralglas einglast. Die Felder, die zum größten Teil zerbrochen sind, lasse ich samt der Bleiverglasung zusammenlegen

und verpacken. Zum Ausbessern der noch bestehen bleibenden wenig beschädigten Fenster im Hochchor an Ort und Stelle benötige ich Ihre Monteure dringend, weil der vordere Teil des Domes zu Pfingsten fertig sein soll.“¹⁹ Der Hinweis, dass neben den eigentlichen Fachkräften der Tiroler Glaswerkstätte auch ortsansässige Glasermeister Reparaturen vornahm, korreliert mit den Beobachtungen der am Bestand dokumentierten Ergänzungsgläser, von denen viele ‚kompositorisch angepasst‘ wurden, andere aber dermaßen willkürlich gezeichnet sind, dass sie ganz zweifellos aus der Hand wenig geschulter Glasmaler stammen.

Neben diesen nach 1945 komplett neu hergestellten Ergänzungsgläsern wurden – wie die Nahaufnahme der Scheiben zeigt – auch Bruchstücke von originalen, aber stark zerstörten Bildfenstern spoliensartig zum Schließen von Fehlstellen wiederverwendet (vgl. Abb. 2). Auch für diese Vorgehensweise finden sich Hinweise in den Akten. So wurde im Zuge einer Zusammenkunft am 18. Dezember 1946 von Seiten des Diözesan-Kunstrates Folgendes berichtet: „Se. Exzellenz führte aus, dass viele Fensterfelder in ihrer Farbigkeit wieder hergestellt werden konnten, da von den Bruchstücken anderer



Abb. 8: Josef und Jesse, Rechteckfeld 6a aus dem Biblische Gestalten um Maria I-Fenster, Hochchor, Südostseite, Tiroler Glasmalerei 1884/85, Kopf des Jesse (rechte Figur) aus einem anderen Fensterzusammenhang, nach 1945 anstelle des zerstörten ursprünglichen Kopfes an dieser Position eingefügt

17 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Domfenster Wiederherstellung 1945/47“, Schreiben der TGM an den Dombaumeister, 6.3.1946.

18 Ebenda, Schreiben der TGM an den Dombaumeister, 26.3.1946.

19 Ebenda, Schreiben des Dombaumeisters an die TGM, 13.5.1946.



Abb. 9: Zwei Engel, Ochs und Esel aus dem Geburt Christi-Fenster im Hochchor, Ostseite, Rechteckfeld 4d, Detail, Tiroler Glasmalerei, 1964

*Fenster vieles verwendet werden konnte.*²⁰ Einige dieser Manipulationen führten zu recht amüsanten kompositionellen Zusammenstellungen, wie etwa der Vergleich der zwei Gesichter von Josef und Jesse aus einem der Hochchorfenster zeigt (Abb. 8).

Quellenforschung als Grundlage für aktuelle Restaurierungen

In Hinblick auf die aktuell stattfindende Restaurierung stellen die Hinweise und Informationen, die aus diesen zeitgenössischen Quellen gezogen werden können, einen unschätzbaren Wert dar. Auch wenn bereits im Zuge der Bestandsaufnahme klar differenziert werden kann, ob einzelne Ergänzungsgläser in situ vom Gerüst aus oder im ausgebauten Zustand in der Werkstatt eingesetzt wurden, so ermöglicht die Analyse der Quellen die wissenschaftlich fundierte Bestimmung des genauen Alters dieser Stücke. Darüber hinaus schafft das Quellenstudium das Wissen um die historischen Umstände,

die diese Manipulationen von Fall zu Fall begleitet haben. Erst auf dieser quellenbasierten Grundlage kann und sollte das Restaurierziel für den jeweiligen Fensterbestand im Einzelnen definiert werden.²¹

Unwiderruflich verloren gingen in der Zeit des Zweiten Weltkriegs allerdings zwei Fenster der Votivkapelle, die zwölf Fenster des Kapellenkranzes und das so genannte „Erzherzog- oder Habsburger Fenster“ der östlich gelegenen Kapelle am Übergang zum Querhaus sowie die vier ostseitig gelegenen Fenster im Hochchor.

Die zwei Fenster der Votivkapelle sowie die zwölf Bildfenster des Kapellenkranzes erhielten nach 1945 eine einfach gestaltete Neuverglasung ohne figurale Komposition, während an der Stelle des ehemaligen Habsburger-Fensters 1950 das heutige Christkönigsfenster eingesetzt wurde. Im Fall der vier ostseitig gelegenen zerstörten Fenster des Hochchores entschied man sich Ende des Jahres 1962, diese nach den originalen Bildvorlagen neu herzustellen.²² Lediglich im

20 DAL, Dob-A/2, Fasz. 20 (VARIA), „Dombau-Komitee-Sitzungen 1935/36 und 1949“, Protokoll der Sitzung des Diözesan-Kunstrates vom 18.12.1946.

21 Darunter fällt etwa auch die wichtige Frage nach dem Ersetzen einzelner Ergänzungsgläser, sei es aus konservatorisch notwendiger oder kompositorisch argumentierbarer Sicht.

22 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Neuer Dom Glasfenster 1962/1965“, Schreiben des Dompfarrers an die TGM, 20.11.1962.

Fall der Widmungsinschriften sollte – wie es in einem Schreiben vom April 1963 festgehalten wurde – in jedem Fenster eine Inschrift darauf hinweisen, „dass das ursprüngliche Fenster durch Bombeneinwirkung zerstört [...] und im Jahre 1964 in der Glasmalerei in Innsbruck neu angefertigt wurde.“²³ Über den Aufwand, der mit der Herstellung solcher Bleiverglasungen „im historischen Stil“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereits einherging, schreibt Rudolf Mader, der damalige Leiter der Tiroler Glasmalerei, am 16. Mai 1963 an den Dompfarrer: „Sie werden sehen wie ungeheuer reich und mit vielen Details versehen diese Fenster sind. Wenn Sie dies mit einer sogenannten „modernen“ Arbeit vergleichen, werden Euer Hochwürden sehen, dass diese „altmodische“ Ausführung eben ungleich mehr Arbeit gibt.“²⁴

Mit dem Einsetzen der vier neuen Fenster im Hochchor im Oktober 1965²⁵ fanden die Arbeiten zur Behebung des durch die Fliegerbomben entstandenen Schadens am Fensterbestand des Linzer Mariendoms ihr vorläufiges Ende (Abb. 9). Die provisorische Notverglasung der zwölf Fenster im Kapellenkranz wurde erst 1994 durch die tatsächlich „moderne Verglasung“ des Künstlers Karl Martin Hartmann (geb. 1948) getauscht. Die aktuell stattfindende Restaurierungskampagne wird historisch gesehen einen weiteren Meilenstein in der Geschichte der Domverglasung setzen, indem auch sie letztendlich ihre Spuren am Glasmalereibestand hinterlässt (Abb. 10).



Abb. 10: Moses, Rechteckfeld 3b aus dem Biblische Gestalten um Maria I-Fenster, Hochchor, Südostseite, Tiroler Glasmalerei 1884/85, Fehlstelle im Bart des Propheten 2022 durch ein harmonisch eingefügtes Ergänzungsstück geschlossen

23 DAL, Dob-A/2, Fasz. 2b (Bauakten), „Neuer Dom Glasfenster 1962/1965“, Schreiben des Dompfarrers an die TGM, 11.5.1963.

24 Ebenda, Rudolf Mader (TGM) an Dompfarrer Josef Ledl, 16.5.1963.

25 Ebenda, TGM an Dompfarrer Josef Ledl, 13.10.1965, Rechnung der TGM an die Domverwaltung des Mariae-Empfängnisdomes: Rechnung über Lieferung von vier Fenstern des Mariae-Empfängnisdomes lt. Offert vom 26. April 1963.

„Ganz schön bist du, Maria, und kein Makel ist an dir.“

Restauratorische Aspekte zur Ausstattung des Kapellenkranzes des Linzer Mariendoms

Der Kapellenkranz des Linzer Mariendoms ist nicht nur ein architektonischer Höhepunkt des Doms, sondern auch hinsichtlich seiner liturgischen, dekorativen Ausstattung an Altären und Mosaik-Blendfenstern ein durchkonzipiertes Gesamtkunstwerk. Dies ist insofern bemerkenswert, da die Entstehung zwischen 1869 und 1911 datiert werden kann und sich somit über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren erstreckt.

Im Zuge einer 2022 durchgeführten restauratorischen Befunderhebung erfolgte eine umfassende Beschäftigung mit den neun Hochaltären und acht Mosaiken.¹ Ziel war neben der Klärung des historischen Bestands die Feststellung von Schäden und die Bewertung des Zustandes. Auf Basis der hierbei gewonnenen Erkenntnisse erfolgte in Abstimmung mit der Bischof Rudigier Stiftung und dem Bundesdenkmalamt die Erarbeitung eines denkmalpflegerischen Erhaltungskonzepts sowie in weiterer Folge die musterhafte Restaurierung einer Kapelle.

Der vorliegende Beitrag versucht einen über rein restauratorische Sichtweisen zu Materialien, Oberflächen und Maßnahmen hinausreichenden Blick auf die Ausstattung des Kapellenkranzes, um die Wahrnehmung für diese zu schärfen und den kunsthistorischen Stellenwert zu unterstreichen.

1. Die Altäre des Kapellenkranzes

Die Altäre und ihre Zeitstellung

Entsprechend der Baugeschichte des Mariendoms sowie der Entstehungszeit des Kapellenkranzes kann die Aufstellung der Altäre, deren Titel gemäß den Anrufungen der Lauretanischen Litanei mit dem Wort

„Königin“ beginnen, im Wesentlichen zwischen 1869 und 1898 eingeordnet werden. Ihre künstlerische Vollendung erfolgte jedoch teilweise sukzessive bis ins frühe 20. Jahrhundert sowie in Einzelfällen erst nach ihrer Weihe:²

- Altar O „Königin der Bekenner“
- Figurale Ausstattung: Josef Gasser von Valhorn (Wien), Weihe 1889
- Altar P „Königin der Apostel“
- Figurale Ausstattung: Josef Gasser von Valhorn (Wien), Lieferung Marienfigur 1890 und Apostelgruppen 1893, Weihe 1887
- Altar Q „Königin der Patriarchen“
- Figurale Ausstattung: Josef Gasser von Valhorn (Wien), Weihe 1887
- Altar S „Königin der Propheten“
- Figurale Ausstattung: Josef Gasser von Valhorn (Wien)
- Altar U „Königin der Märtyrer“
- Figurale Ausstattung: Josef Sattler (Linz), Fertigung der Märtyrerfiguren und der Pietà 1901
- Altar W „Königin der Jungfrauen“

Altäre der Votivkapelle:

- Hauptaltar, Weihe 1869
- Tabernakeltüre: Entwurf Dombaumeister Vincenz Statz von Gabriel Hermeling (Köln)
- Altarkreuz: ebenfalls in Köln gefertigt
- Corpus aus Elfenbein: Schenkung vom Kloster Niederaltaich/Bayern
- Marienfigur (Kapellenwand) / Immaculata-Statue auf Postament und unter reich verziertem Baldachin: Josef Gasser von Valhorn (Wien), am 7. Jänner 1869 in Linz eingetroffen und von Karl Jobst 1890 gefasst;

1 Unveröffentlichter Bericht „Mariä-Empfängnis-Dom 4020 Linz – Restauratorische Befunderhebung Altäre und Mosaiken im Kapellenkranz, 4–7/2022“ plan_B / Dipl.-Rest. Susanne Beseler im Auftrag der Bischof Rudigier Stiftung, Herrengasse 26, 4020 Linz.

2 Bezeichnungen, Nummerierungen und Datierungen aus Strasser 2019 sowie <https://www.dioezese-linz.at/site/mariendom/bauwerk/rundgang/article/43002.html> (7.6.2022).

feierliche Krönung durch Fürstbischof Johannes Kardinal Katschthaler aus Salzburg (Legat Papst Pius X.) am 1. Mai 1905;

- goldene Krone der Madonna, ein Geschenk von Papst Leo XIII., gefertigt nach Entwurf von Franz Statz
- Seitenaltäre (hl. Anna und hl. Joachim) entworfen von Vincenz Statz 1869
- Figurale Ausstattung: Josef Gasser von Valhorn (Wien)
- Altarkreuze: vergoldete Gürtlerarbeiten aus Kupfer, Entwurf Vincenz Statz, gefertigt 1872 Firma Brix (heute nicht mehr an den Altären vorhanden), aufgestellt 1871, Weihe 1872³

Bis auf die beiden Altäre „Königin der Apostel“ und „Königin der Märtyrer“ sind die seitlichen Retabelflächen aller anderen Altäre mit Mosaikplatten mit Heiligendarstellungen gestaltet. Die Herstellung wird der Tiroler Glasmalerei Neuhauser und Co. aus Innsbruck zugeschrieben.

Materialität und technologische Aspekte

In verschiedenen Publikationen werden die Altäre im Kapellenkranz des Mariendoms als Marmor-Altäre und die Figuren als Sandstein oder weißer Sandstein bezeichnet. Hierbei handelt es sich jedoch offenbar um rein visuelle bzw. angenommene Materialbeschreibungen und weniger um Materialbestimmungen. Tatsächlich bestehen die Altäre der seitlichen Kapellen nur geringfügig aus im geologischen Sinne „echtem“, also kristallinen Marmor, sondern fast ausschließlich aus unterschiedlichen polierfähigen Kalksteinen (Mensen, Predellen) und Kalksandsteinen (Predellen, Retabel), wobei es bei fast allen Altären eine klare Materialtrennung zwischen Menschen und Retabeln gibt. Lediglich der Votivaltar ist tatsächlich ein reiner Marmor-Altar. Die Bezeichnung „Marmoraltäre“ kommt jedoch nicht von ungefähr und ist grundsätzlich auch nicht gänzlich falsch. Die polierfähigen Kalksteine werden trivial bzw. umgangssprachlich gern als Marmor bezeichnet und die Retabel aus porösen Kalksteinen waren bauzeitlich so angelegt, dass durchaus ein marmorähnlicher bzw. „marmorner“ Gesamteindruck entstehen sollte.

Im Zuge der Befunderhebung konnten insgesamt 13 verschiedene Natursteine und Gesteinsgruppen bestimmt bzw. unterschieden werden: vier Marmortypen



Abb. 1: Blick von Ost in den Kapellenkranz des Mariendoms mit Votivkapelle (von der Arbeitsbühne während der restauratorischen Befunderhebung), 2022

inklusive Untervarietäten (Carrara Marmore, Laaser und Sterzinger Marmor), drei polierfähige Kalksteine (Untersberger Marmor, Rosso Verona, Adneter Marmor), polierfähiges Silikatgestein (Serpentinit), verschiedene bunte Dekorgesteine, drei verschiedene feine Kalksandsteine (Leithakalke unterschiedlicher Herkunft, Kreidekalkstein).

Auch bei den Oberflächen lassen sich divergente Verarbeitungen sowie partiell verschiedene Veredelungen beobachten. Dies hat sowohl mit den verwendeten Materialien an sich, als auch mit gezielt gesetzten Akzenten zu tun. Die dichten Gesteine (Marmore, Kalksteine) der Menschen und Predellen wurden entsprechend ihrer Eigenschaften glänzend poliert und mit linearen oder kleinen geometrischen, gravierten und vergoldeten Dekoren oder kleinen Mosaiken verziert. Diese Gesteine, die damals weder besonders exklusiv noch teuer waren, wurden gezielt in Szene gesetzt und durch kleinteilige Verwendung derart betont, dass eine edelsteinartige Wirkung entsteht.⁴

³ Im Zuge der restauratorischen Befunderhebung erfolgte keine eigene Quellenforschung/-aufarbeitung, daher sind die Informationen leider nicht ganz vollständig. <https://www.dioezese-linz.at/site/mariendom/bauwerk/rundgang/article/43002.html> (7.6.2022).

⁴ Ähnliches gilt auch für den zum Gesamtkunstwerk Kapellenkranz gehörenden Natursteinboden in der Votivkapelle, der nicht Gegenstand der Befunderhebung war.

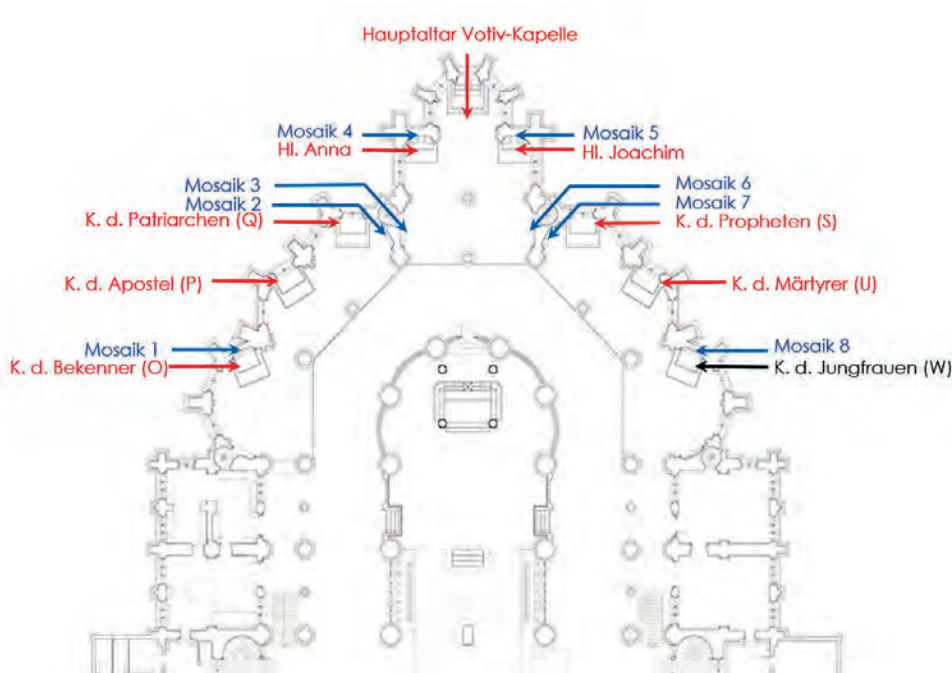


Abb. 2: Grundriss des gesüdeten Chores/Kapellenraums mit Umgang und Kapellenkranz sowie angeschnittenem Querhaus mit Verortung der untersuchten Altäre (rot) und Mosaik-Blendfenster (blau), 2022

Im Gegensatz dazu sind Architektur und plastische Bildwerke der Retabel zu betrachten. Auch diese bestehen aus unterschiedlichen Gesteinen, jedoch kommen hier ausschließlich sehr feine, helle Kalksandsteine bzw. Kreidekalke zum Einsatz, die in ihrer gesamtheitlichen Wirkung und trotz zahlreicher Fugen und Bauteilgrenzen optisch monolithisch konzipiert sind. Die Oberflächen wurden fein geschliffen und im Bereich einiger Inkarnate zur Vereinheitlichung und Verfeinerung lasierend getüncht. Einige Attribute der dargestellten Heiligen wurden aus technischen Gründen in Holz ausgeführt und steinimitierend gefasst. Im Bereich der Retabel (sowie teilweise auch an den Predellen) sollte also mit einem günstigeren und bildhauerisch leichter zu bearbeitenden Gesteinsmaterial ein edler und wie bereits beschrieben, marmorner Charakter erzielt werden.

Bei den Altären des Kapellenkranzes handelt es sich also um Komposit-Objekte, wobei die für das 19. Jahrhundert spezifische und für die Architektur des Doms charakteristische Steinsichtigkeit in schönster Weise illustriert wird.⁵

Formal bilden die Altäre eine Einheit mit der Raumschale, zeigen idente neugotische Gestaltungselemente und wachsen quasi aus der Architektur des Doms heraus. Sie heben sich allein durch die Farbigkeiten

der Gesteine und das plastische Bildwerk ab. Durch die Mosaiken der Retabel entsteht wiederum eine Verbindung zu den Mosaik-Blendfenstern und somit zur Kapellenarchitektur.

Vergleicht man die jeweils paarweise gegenüberliegenden und gestalterisch nahezu identen Altäre des Kapellenkranzes mit der Votivkapelle, ergibt sich – unabhängig vom ikonografischen Programm – hinsichtlich Materialverteilung und Gestaltung eine gewisse Dramaturgie im Sinne einer Hierarchie. Während an den sechs Altären echter Marmor eine nur untergeordnete Rolle spielt, kommt dieser an den Seitenaltären der Votivkapelle vermehrt zum Einsatz. Der Votivaltar selbst besteht vollständig aus Marmor.⁶ Zudem sind die Mensen aller drei Altäre der Votivkapelle offen und aufwändiger gestaltet. Darüber hinaus lassen sich an den Figuren der hl. Anna und des hl. Joachim der Seitenaltäre gestalterische Besonderheiten wie z. B. gravierte Gewandkanten und vergoldete Metall-Nimbusse beobachten.

Der eindeutig als Höhepunkt des Kapellenkranzes inszenierte Votivaltar, der gleichermaßen grazil und mächtig mittig in der zentralen Kapelle steht, wird an den Wänden von 24 Mosaikplatten mit Heiligendarstellungen gerahmt, die auf Entwürfe von Johann Ev. Klein zurückgehen und von Antonio Salviati (Venedig)

⁵ Alle befundeten Materialien, Oberflächen und Schäden der Altäre wurden entsprechend charakterisiert und kartiert; siehe Bericht plan_B / Dipl.-Rest. Susanne Beseler, Mariä-Empfängnis-Dom 4020 Linz – Restauratorische Befunderhebung Altäre und Mosaiken im Kapellenkranz, 4–7/2022.

⁶ Carrara Marmor, Altarplatte Laaser Marmor.



Abb. 3: Altar O „Königin der Bekenner“ mit Mosaik 1 „Bischof Franz Maria Doppelbauer reicht dem in Mariens Schoß sitzenden Jesuskind eine Blume“ – exemplarisch für das durchinszenierte Zusammenspiel aus Altären und Mosaiken mit Fenstern und Raumschale, 2022

ausgeführt wurden.⁷ Über dem weißen Tabernakel erhebt sich dahinter in einer filigranen Baldachinarchitektur die Figur der Maria Immaculata. Im Gegensatz zu allen anderen Ausstattungselementen sind letztere polychrom gefasst⁸ und vergoldet und korrespondieren so mit dem Hauptaltar (Baldachinaltar) des Doms.

Die (ebenfalls) von Josef Gasser von Valhorn (Wien) geschaffene Marienfigur war bereits im Jänner 1869



Abb. 4: Östlicher Seitenaltar der Votivkapelle „hl. Anna“ – exemplarisch für die verschiedenen Altäre des Kapellenkranzes sowie ihre Gestaltung und Materialität, 2022

in Linz eingetroffen, wurde aber erst 1890, also über 20 Jahre später, von Karl Jobst aufwändig und detailverliebt farblich gefasst,⁹ was vermutlich im direkten Zusammenhang mit der zeitnahen Ausstattung des Hauptaltars steht. Die feierliche Krönung der Immaculata durch Fürstbischof Johannes Kardinal Katschthaler aus Salzburg, dem Legaten von Papst Pius X., fand am 1. Mai 1905 statt. Die goldene Krone der Madonna ist ein Geschenk von Papst Leo XIII., gefertigt nach einem Entwurf von Franz Statz.¹⁰

Bemerkenswert ist, dass das gesamte Ensemble der Marienfigur inklusive Baldachin – im Gegensatz zur üblicheren Verwendung von Holz – aus Naturstein¹¹ besteht, was eine beeindruckende technische und bildhauerische Leistung ist. „*Ganz schön bist du, Maria, und kein Makel ist an dir*“ steht auf einem Spruchband am Sockel.

Stein als Credo des Doms wird also nicht nur in der Architektur des Kapellenkranzes offensichtlich fortgeführt und mit der Altarausstattung unterstrichen, sondern durch die steinerne Madonna auch klar manifestiert – ganz im Sinne von *saxa loquuntur*.¹²

7 <https://www.dioezese-linz.at/site/mariendom/bauwerk/rundgang/article/43002.html> (7.6.2022).

8 Die Fassungen sind ölgebunden.

9 <https://www.dioezese-linz.at/site/mariendom/bauwerk/rundgang/article/43002.html> (7.6.2022).

10 Strasser 2019, S. 49 f.

11 Verschiedene feinkörnige, relativ dichte und harte Kalksandsteine.

12 Lateinisch, frei übersetzt: Steine sprechen.



Abb. 5: Altar P „Königin der Apostel“ mit Detail des plastischen Bildwerks des Retabels –deutlich gestörter Gesamteindruck des ursprünglich „marmornen“ Charakters und Beeinträchtigung der Lesbarkeit durch gravierende Verschmutzungen, 2022



Abb. 6: Votivaltar mit Figur der Maria Immaculata während der Befunderhebung, 2022

2. Die Mosaiken des Kapellenkranzes

Die acht Mosaiken des Kapellenkranzes befinden sich in natursteingerahmten, teilweise mit Maßwerk ausgestatteten „blinden“ Fensternischen.¹³ Sie bilden mit den historischen Fenstern eine strukturelle Einheit, wobei die Mosaiken dort platziert sind, wo baulich keine lichten Öffnungen möglich sind. Bereits vor der restauratorischen Beschäftigung mit den Mosaiken war bekannt, dass sich die bildlichen Darstellungen und Inhalte dieser polychromen Flächen, so wie auch die Glasfenster und plastischen Bildwerke der Altäre, iko-

nografisch in das Programm des gesamten Doms – der Unbefleckten Empfängnis Mariens – einfügen. Welchen unmittelbaren formalen und absolut gleichwertigen gestalterischen Kanon die Mosaiken mit den für den Linzer Dom so prägnanten Glasmalereien tatsächlich bilden, zeigte sich jedoch zur Überraschung aller erst im Zusammenhang mit den restauratorischen Interventionen.

Die Mosaiken und ihre Zeitstellung

Die Entstehung der Mosaiken ist trotz umfassender Quellenlage wenig erforscht und kaum publiziert. Ausschließlich ein Aufsatz von Doris Kanzler zum Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ gibt span-

¹³ Mosaik-Blendfenster in drei unterschiedlichen Gestaltungsformen: einfacher Lanzettbogen (ohne Maßwerk) – Mosaiken 4, 5; doppelter Kleeblattbogen mit Vierpass – Mosaiken 1, 2, 7, 8; dreifacher Kleeblattbogen mit Vierpass – Mosaiken 3, 6; Größen je nach Bauform circa 8 m x circa 1,70–3 m.

nende Einblicke in die Geschichte und Interpretation des komplexen Bildprogramms.¹⁴ Kanzler sieht die Mosaiken im neugotischen Gesamtkunstwerk als gewissen Stilbruch, da diese in der Regel byzantinischen Kunstwerken zuzuordnen sind, und erklärt ihre Verwendung im Dom im Wesentlichen mit drei möglichen Aspekten: die bauzeitliche Stildiskussion (gotisch oder byzantinisch), Mosaikkunst als modernes Mittel und die bauliche Situation im Dom. Aus restauratorischer Sicht bestätigen sich vor allem die beiden letzten Gesichtspunkte. Der historistische Grundgedanke, sich sowohl streng als auch relativ frei historischer Zitate zu bedienen, passt gut zum Thema Mosaiken sowie zum damals hoch modernen Linzer Mariendom. Mosaik als Kunstform war nicht nur en vogue, so wurde beispielsweise ein riesiges Minerva-Mosaik auf der Wiener Weltausstellung 1873 präsentiert, sondern wurde auch programmatisch inszeniert – bekanntestes Beispiel hierfür ist vermutlich der Mosaikfries am Portikus des Österreichischen Parlaments in Wien.

Nicht zuletzt die Idee, die Blindnischen mit strahlenden Glaskunstwerken zu dekorieren, somit fensterartig zu öffnen und den baulichen Kanon zu schließen, ist eine technisch wie ästhetisch gleichermaßen gelungene Lösung. Und diese Lösung kam aus einer Hand: von der Tiroler Glasmalerei und Mosaikanstalt Neuhauser, Dr. Jele & Comp., die damals nicht nur über jahrzehntelange Erfahrungen in der Glasmalerei verfügte, sondern auch bereits seit einigen Jahren hochwertige Mosaiken produzierte.

In der Summe erscheint daher die Verwendung von Mosaiken im Linzer Mariendom weniger als Stilbruch, sondern vielmehr als zeitgemäße Transformation und Synergie.

Die genaue Datierung einiger Mosaiken ist anhand der Darstellung bzw. hier platzierter Inschriften gut möglich:¹⁵

- Mosaik 1 „Bischof Franz Maria Doppelbauer reicht dem in Mariens Schoß sitzenden Jesuskind eine Blume“ (oberhalb Altar „Königin der Bekenner“), 1893
- Mosaik 2 „hl. Josef als Patron der Kirche“ (neben Altar „Königin der Patriarchen“), keine Datierung vorhanden
- Mosaik 3 „Stammbaum von Jesu Christi“ (Votivkapelle links / Ost), 1893

- Mosaik 4 „Geburt Marias“ (Votivkapelle oberhalb Seitenaltar hl. Anna), 1888
- Mosaik 5 „Maria im Tempel“ (Votivkapelle oberhalb Seitenaltar hl. Joachim), 1888
- Mosaik 6 „Marianischer Verheißungsbaum“ (Votivkapelle rechts / West), 1902
- Mosaik 7 „Johannes der Täufer“ (neben Altar „Königin der Propheten“), keine Datierung vorhanden
- Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ (oberhalb Altar „Königin der Jungfrauen“), keine Datierung vorhanden, jedoch nachweisliche Entstehung 1911¹⁶



Abb. 7: Polychrom gefasste Figur der Maria Immaculata in der Votivkapelle – bildhauerische und technische Höchstleistung in Stein, 2022

14 Kanzler 2019/20.

15 Im Zuge der restauratorischen Befunderhebung erfolgte keine Archiv-/Quellenforschung, da diese zu diesem Zeitpunkt bauseits nicht vorgesehen war. Die im weiteren Text verwendeten Nummerierungen und Kurzbezeichnungen der Mosaiken lagen nicht vor und entstanden während der Befunderhebung. Letztere basieren auf den Beschreibungen von Strasser 2019.

16 Kanzler 2019/20.



Abb. 8: Gesamtansicht Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ vor der Restaurierung, 2022

Die Entstehungszeit der Mosaiken kann somit nach den vorliegenden Erkenntnissen in die Jahre zwischen 1888 und 1911, also in ein Zeitfenster von 23 Jahren eingeordnet werden. Formal nehmen die Mosaiken, analog zu den Bildwerken der Altäre, Details der Domarchitektur auf und die Bildkompositionen besitzen einen klaren Bezug zu den Glasmalereien. Interessanterweise lassen

sich trotz relativ einheitlich konzipierter Bildsprache der Mosaiken einige „modische“ Tendenzen in der Stilistik ablesen. Dies wird insbesondere bei der vergleichenden Betrachtung von Details früher und späterer Darstellungen ersichtlich. Vor allem das auf 1911 zu datierende Mosaik 8 zeigt feine sezessionistische Züge.

Materialität und technologische Aspekte

Alle Mosaiken bestehen aus unterschiedlich farbigen Glastesserae (durchgefärbte Glaswürfel).¹⁷ Die malerische Setzung (unregelmäßige Setzweise) der gänzlich verschieden formatigen Tesserae (Größen circa von 2 x 2 mm bis 5 x 20 mm) kann mehrheitlich der klassischen Technik *Opus tessellatum* zugeordnet werden. Die Herstellung der Mosaiken erfolgte vermutlich in reziproker Setzweise, wobei einzelne unterschiedlich große Segmente plattenweise vorgefertigt und dann „puzzleartig“ und meist entlang von Gestaltungslinien in die Wandflächen im Mörtelbett versetzt wurden. Alle Fugen, Übergänge und Zwischenräume wurden dann *in situ* mit Mörtel oder auch einzeln versetzten Tesserae geschlossen. Bereichsweise sind heute noch die vorgefertigten Kompartimente durch Fugen zwischen einzelnen Segmenten gut ablesbar.

Die Goldflächen (teilweise großflächige Hintergründe) werden durch sogenannte Blattmetall-Tesserae (Zwischengoldglas-Tesserae) in verschiedenen Goldnuancen gebildet, die überwiegend regelmäßig gesetzt sind.

Die technische und künstlerische Qualität dieser ursprünglich leuchtend bunten Mosaikdarstellungen ist überwältigend. Nicht nur durch ihre Größe und Bauform als Blendfenster bilden sie eine gestalterische Einheit mit den Glasmalerei-Fenstern, sondern auch durch ihre Strahlkraft. Letztere ist heute jedoch durch den enormen Verschmutzungsgrad nicht annähernd mehr wahrnehmbar – sie wirken eher wie verschattete Nischen.

Für derartig dimensionierte, vielzählige und prachtvolle Mosaikgestaltungen lässt sich – trotz der beschriebenen zeitgemäßen modischen Erscheinung – im neogotischen Kirchenbau in Österreich kein unmittelbares Vergleichsbeispiel finden und ist für den Linzer Mariendom vermutlich ein absolutes Alleinstellungsmerkmal.

Vergleicht man die bekannten Datierungen der Altäre bzw. deren plastische Ausstattung mit denen

¹⁷ Alle befundeten Materialien, Oberflächen und Schäden der Mosaiken wurden entsprechend charakterisiert und verortet; siehe Bericht *plan_B* / Dipl.-Rest. Susanne Beseler, Mariä-Empfängnis-Dom 4020 Linz – Restauratorische Befunderhebung Altäre und Mosaiken im Kapellenkranz, 4–7/2022.

der Mosaik-Blendfenster zeigt sich ein absolut heterogenes Bild. Demnach erfolgte die Bestückung und Vervollständigung des Kapellenkranzens, wie bereits eingangs erwähnt, in den Jahren zwischen 1869 und 1911. Anhand der vorliegenden bzw. zur Verfügung stehenden Daten kann jedoch keine chronologische Reihenfolge einzelner Kapellen oder Komplettierungen nach spezifischen Prioritäten oder Inhalten abgelesen werden. Weiterführende Quellenforschungen könnten viele neue, interessante Ergebnisse liefern.

3. Heutiger Bestand und Zustand der Altäre und Mosaiken

Der heutige Bestand der Altäre und Mosaiken kann als ursprünglich und weitestgehend ungestört bezeichnet werden. Bereichsweise sind zwar partielle Reparaturen und Ausbesserungen in Form von wenigen und meist kleinteiligen sekundären Materialien erkennbar, jedoch gab es augenscheinlich keine Eingriffe mit wesentlichen Veränderungen oder großflächigen Instandsetzungsmaßnahmen. Ausschließlich der etwas uneinheitliche Verschmutzungsgrad einzelner Objekte und Oberflächen deutet auf vormalige bereichsweise bzw. diverse Reinigungsmaßnahmen hin. Diese lassen sich aber in einigen Kapellen mit den bekannten Kriegsschäden und dem Versetzen der sogenannten Hartmann-Fenster¹⁸ plausibel in Verbindung bringen.

Auch der substanzielle Zustand aller Altäre und Mosaik-Blendfenster kann als gut bis sehr gut bezeichnet werden. Die wenigen Schäden an den Altären stehen in erster Linie mit der Nutzung sowie mit nicht ganz sachgemäßen Pflegemaßnahmen in Zusammenhang. Die Schäden an den Mosaiken sind mehrheitlich rein oberflächlich und gehen vom eigentlichen Hauptschadensphänomen aller Ausstattungselemente aus: der enormen Verschmutzung.

Die gravierenden Schmutzaufgaben sind nicht nur konservatorisch bedenklich und führen zur partiellen Unleserlichkeit der Oberflächen, sondern verunklären den gesamten Kontext und die ursprüngliche künstlerisch-gestalterische Intention der Altäre. Die beschriebene „marmorne“ Ästhetik der Retabel und Predellen ist nicht mehr gegeben und die optische Leichtigkeit und Filigranität in ihrer Wirkung verloren. Bereichsweise lässt sich auch durch die massiven Staubaufgaben eine Verschiebung in der Hell-Dunkel-Wahrnehmung in den plastischen Bildwerken beobachten: Bildhauerische Höhen werden durch die Verschmutzungen zu „schwarzen“ Tiefen bzw. Schatten und Rücklagen treten durch die hellere Wirkung in Vordergrund.

An den Mosaiken führen, wie schon erwähnt, die teilweise mehrere Millimeter dicken Staub-, Ruß- und Dreckaufgaben nicht nur zu einem deutlichen Farb- und Glanzverlust und somit zur Verfälschung der eigent-



Abb. 9: Detailansicht Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ mit Verschmutzung und Glaskorrosion sowie ersten Pilotflächen zur Reinigung, 2022



Abb. 10: Detailansicht Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ während der Restaurierung, 2023

18 In den 1990er-Jahren von Karl-Martin Hartmann entworfene Fenster als Ersatz für im Zweiten Weltkrieg zerstörte bauzeitliche Fenster.



Abb. 11: Gesamtansicht Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ nach der Restaurierung, 2023

lichen Farbenpracht der Tesserae, sondern auch in zahlreichen Flächen zur Unlesbarkeit der Darstellungen. Des Weiteren sind die Verschmutzungen auch an den Glasoberflächen konservatorisch bedenklich. Abgelagerte Schadstoffe in Kombination mit atmosphärischem Angriff führen zur Glaskorrosion.¹⁹ In weiterer Folge werden bei diesem vorerst rein oberflächlichen Prozess (im μ Bereich) die Glasoberflächen milchig trübe,



Abb. 12: Blick in die Kapelle „Königin der Jungfrauen“ mit gereinigter und restaurierter Raumschale und Ausstattung, 2023

verändern ihre Farbe und feine Effloreszenzen (Ausblühungen) entstehen. Dieses Phänomen betrifft jedoch nicht gleichermaßen alle Glasstesserae, sondern hängt von der jeweiligen Glaszusammensetzung ab. Dies wird in einigen Partien gut illustriert: verschiedenfarbige Tesserae (also mit unterschiedlichen Glaszusammensetzungen) besitzen verschiedene Gradienten an Glaskorrosion trotz gleicher Exposition.

¹⁹ Unter Glaskorrosion versteht man chemische Veränderungen (bis hin zur Zerstörung) des Glasgerüsts, die meist mit dem Abbau des Netzwerkbildners in saurem Milieu beginnt.

Bereits im Zuge der Befunderhebung ergaben erste Pilotflächen, dass durch eine vorsichtige mechanische Reinigung mit Pinseln und feuchten Schwämmen nicht nur die Staubauflagen, sondern auch die Korrosionsprodukte von den Glasoberflächen schadensfrei abgenommen werden können. Hierbei zeigte sich erstmalig und in überwältigender Weise die Qualität der Darstellung sowie Farbwirkung und Leuchtkraft der Gläser wieder.

4. Die Restaurierung der Kapelle „Königinnen der Jungfrauen“

Auf Basis der 2022 erarbeiteten denkmalpflegerischen Zielsetzung, die die bauliche und künstlerische Einheit von Architektur und Ausstattung des Kapellenkranzes des Linzer Mariendoms gleichermaßen verbindlich berücksichtigt, wurde die musterhafte Restaurierung der Kapelle „Königinnen der Jungfrauen“ definiert.²⁰ Grundsätzliches Ziel aller Interventionen ist die Wiederherstellung bzw. die Annäherung an die ursprüngliche Ästhetik und Farbigkeit des gestalterisch und historisch in sich geschlossenen Gesamtkunstwerkes, unter Berücksichtigung des Alterswertes. Die unterschiedlichen Materialien und Materialkombinationen der verschiedenen Naturstein-Altäre und Mosaik-Blendfenster sind zwar vollständig erhalten, jedoch wie beschrieben durch die teilweise extreme Verschmutzung deutlich gestört. Künstlerische Qualität und ikonografische Inhalte sind nur eingeschränkt lesbar und das inszenierte Zusammenspiel von Materialien und Ausstattungselementen im Kontext der ebenfalls deutlich verschmutzten Raumschale nicht mehr nachvollziehbar. Insbesondere die Mosaiken sind ihrer eigentlichen lichten, fensterartigen Wirkung beraubt.

Für die musterhafte Wiederherstellung der gestalterischen Einheit durch gezielte konservatorisch-restauratorische Maßnahmen bot sich die ausgewählte Kapelle insofern an, da hier der Altar bereits 2019 seitens der

Dombauhütte gereinigt wurde, seither als gewisser Solitär im Kapellenkranz stand und über diesem das Mosaik 8 „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ platziert ist. Entsprechend dem entwickelten Maßnahmenprogramm erfolgte 2023, nach Einrüstung der gesamten Kapelle und nach zahlreichen weiteren Pilot- und Musterflächen zum Reinigungsgrad in allen Bereichen, die schritt- und quasi schichtenweise sowie permanent abgestimmte Umsetzung. Diese diffizile Vorgangsweise insbesondere hinsichtlich der Reinigung war wichtig, da die Restaurierung der Kapelle schlussendlich nicht nur alle Materialien von Raumbofläche und Ausstattungselementen wieder zusammenführen sollte, sondern eine maßgebliche Referenz für den gesamten Kapellenkranz darstellt, die letztendlich in weiterer Folge gleichermaßen auch für den Innenraum des Doms gilt.

Neben umfassenden unterschiedlichen sowie arbeitsintensiven trockenen und feuchten Reinigungsmaßnahmen – circa 100.000 Tesserae wurden einzeln gereinigt und die Staubschichten auf den Architekturelementen der Kapellenwände waren teilweise zentimeterdick – bedurfte es aufgrund der allgemein guten Bestandssituation nur relativ weniger ergänzender und retuschierender Interventionen.²¹

Im Ergebnis präsentiert sich die Kapelle heute entsprechend der historischen Komposition als nachvollziehbares, lesbares und einheitliches Gesamtkunstwerk aus Architektur und Ausstattung. Insbesondere die Brillanz, Strahlkraft und Lesbarkeit des Mosaik-Blendfensters konnte wiederhergestellt werden, was wesentlich zur gleichwertigen Wahrnehmung der aufeinander abgestimmten Materialvielfalt der Ausstattungselemente und Oberflächen beiträgt.

Für die nächsten Jahre wird nun die schritt- bzw. kapellenweise Fortführung der Maßnahmen geplant, wobei auch hier die Votivkapelle den abschließenden Höhepunkt bilden soll.

20 Gemeinsamer Prozess der Bischof Rudigier Stiftung, den Dombaumeistern Arch.DI W. Schaffer und Arch.DI. M. Hager unter der Leitung des Bundesdenkmalamtes, Landeskonservatorin für OÖ, Mag. P. Weiß, sowie unter Mitwirkung der Restaurator:innen von plan_B, 2022/23.

21 Ausführung: Reinigung und Restaurierung Natursteinoberflächen der Raumschale – Dombauhütte Linz; Reinigung und Restaurierung Mosaik sowie rest. Betreuung Raumschale – Dipl.-Rest. Susanne Beseler / plan_B; Projektleitung: Dombaumeister Arch.DI. M. Hager in Kooperation mit Bundesdenkmalamt – Landeskonservatorin für OÖ, Mag. P. Weiss.

„[...] der Kunst und dem Style gewissenhaft Rechnung getragen [...]“¹

Liturgische Objekte des Linzer Mariendoms

Gottesdienst bedarf nicht nur repräsentativer Feierräume, sondern auch adäquater Bekleidung und Gerätschaften. Deren würdige Erscheinung und edle Materialität ist durch das kanonische Recht vorgegeben.

Der Linzer Mariendom verfügt über einen umfangreichen Bestand an Ausstattung für die Liturgie, der in seiner Gesamtheit bislang nicht wissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Dennoch liegt ein guter Überblick vor, da alle Kunstgüter im Detail inventarisch erfasst wurden.² Um einen Eindruck zu vermitteln, seien hier exemplarisch ein paar Zahlen genannt: Über die Zeiten haben sich in den Sakristeien 228 Kaseln und 62 Pluviale angesammelt (manche von ihnen Bestandteil der insgesamt 30 zum Teil recht umfangreichen Ornate). Als Bischofskirche verfügt der Dom zudem auch über Besonderheiten, die im liturgischen Alltag einer Pfarrkirche keine Rolle spielen: So gibt es z. B. 27 Mitren, 15 Gremiale, weiters Pontifikalhandschuhe und -schuhe oder auch Kuriositäten wie zwei seidene Pontifikal-schirme aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Ähnlich umfangreich stellt sich der Bestand an Altargerät dar: u. a. fünf Monstranzen, 54 Kelche und acht Ziborien finden sich im Tresor bzw. in Tabernakeln.

Viele dieser Objekte sind jedoch deutlich älter als der landläufig als „Neuer Dom“ bezeichnete Mariendom und zum Teil sogar älter als das relativ junge Linzer Bistum. Manche dieser Stücke des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts waren bereits im „Alten Dom“, der Ignatiuskirche der 1773 aufgelassenen Jesuitenkommunität, in Gebrauch und wurden nach der Übersiedlung weiterverwendet, beispielsweise eine sogenannte „Reisekapelle“³ mit exquisiten Objekten italienischer Kunstproduktion. Der goldgeprägte Lederkoffer beinhaltete einst eine komplette liturgische Ausstattung beginnend bei Messkännchen bis hin zu Bischofstab und Kusstafel.

Ein anderer Teil der älteren Objekte wurde im Zuge von Klostersauflösungen übernommen. Dazu gehört beispielsweise der sogenannte „Gleinker Ornat“ des ehemaligen Benediktinerstiftes bei Steyr. Der rote und üppig goldbestickte Ornat (1709–1735) gelangte im Zug der josephinischen Klostersaufhebungen an den „Alten



Abb. 1: Kelch von 1862, Stiftung zum Baubeginn des Mariendoms

1 O. A., Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände zu Linz, in: Christl. Kunstbl., 14. Jg., Heft 3, 1873, S. 11.

2 Das 2008 durch das Kunstreferat/Diözesankonservatorat erstellte Dom-Inventar umfasst etwa 2000 Datensätze.

3 Reisekoffer Inv. Nr. [1089].

Dom“. Von den Ursulinen stammt u. a. ein Bestand an unterschiedlichsten, zum Teil barocken Reliquiaren.

Sich hier dieser „second-hand“-Objekte aus Barock- und Biedermeierzeit zu widmen, würde den Rahmen sprengen. Wir wollen unser Augenmerk daher auf die originär für den Mariendom geschaffene Ausstattung richten. Vor allem lässt sich an ihr die Frage prüfen, inwieweit sie ebenfalls den hohen Ansprüchen des Gesamtkunstwerks Dom entspricht, wie sie für den Bau und dessen Altarausstattung formuliert wurden. Mit dem historisierenden Kunstschaffen im Geiste des „altdeutschen“ wahren Glaubens trachtete man, diese Epoche und ihre Spiritualität wiederzubeleben. Kunst sollte edel sein und veredeln und sich in den Dienst der Religion stellen: „Die Gotteswürdigkeit [...] als erstes Erforderniß jedes Kirchenschmuckes.“⁴ Die enge Verknüpfung von theologischen bzw. liturgischen Fragen mit ästhetischer Qualität hatte somit eine starke Einflussnahme der kirchlichen Entscheidungsträger auf die aktuelle Kunstausübung zur Folge – sowohl bei Erhaltung oder Wiederherstellung historischer Werke, als auch im Fall von Neuanfertigungen. Die im Dombau-Komitee und dem Diözesankunstverein vertretenen Kleriker sind also auch für das Programm des Kirchenschmucks zu einem hohen Anteil mitverantwortlich.⁵

Metallarbeiten für die Votivkapelle

In das Jahr der Grundsteinlegung 1862 sind anhand der Silberstempel bereits drei Kelche zu datieren; einer davon ist durch eine Inschrift explizit als Stiftung für den – noch gar nicht existenten – Mariendom ausgezeichnet. Der neogotische Kelch⁶ (Abb. 1) mit Filigranarbeit und durchbrochen gearbeiteter Fußzarge, eine Wiener Arbeit, weist keinerlei explizit religiöse Motive auf. Am Nodus ist er jedoch mit Vierpässen besetzt, die ein lateinisches Zitat aus Psalm 115 tragen. Somit zeigt dieser Kelch ein Merkmal, das bei den am Mittelalter orientierten Kunstwerken immer wieder auftritt: dass Inschriften integraler Bestandteil der Gestaltung sind.



Abb. 2: Custodia in Form eines Sakramentshauses, um 1869, von Franz Ludwig Adler, Wien

Anders als beispielsweise beim Neobarock mit seinem starken Fokus auf Bildlichkeit wird beim Mittelalterhistorismus Schrift mit ihrer theologischen Aussage zum Bedeutungsträger; sie umreißt nicht nur sinnbildlich die Funktion des Objekts, sondern fungiert vielmehr als Gebet, um die Sakralität des Gegenstandes zu heben.

Mit der Weihe der Votivkapelle im Jahr 1869 wurde der erste Teilabschnitt des Baus in den liturgischen Dienst gestellt, was einen ersten größeren Anlass bot, Gerätschaften anzuschaffen. Dazu zählt ein Kelch⁷ mit gotisierendem Filigrandekor und Steinbesatz ohne religiöse Motive, eine Stiftung des Steyrer Pfarrers Johann Dürnberger. An gotischen Vorbildern orientiert sich ein Ziborium⁸ mit sechskantigem Gefäß, das an den Seiten durchbrochene Maßwerkrosetten aufweist. Der hoch aufgezugene Deckel mit Aufsatzkreuz verfügt über eine Gravur in Schindelform. Das Gefäß wird

4 O. A. (P. Ulrich Greiner?), Zweck, Name, Zeichen und Wahlspruch, in: Kirchenschmuck, Heft 1, 1870, S. 3.

5 Z. B. Max Pammesberger und der Kremsmünsterer Benediktiner P. Florian Wimmer; um die Jahrhundertwende Generalvikar Balthasar Scherndl.

6 Kelch Inv. Nr. [219], Inschriften: „Calicem /salutaris / accipiam / et nomen / Domini / invocabo ps CXV“ und „Silv. Stadler / Gabr. v. Czillich / Eva Oberleithner. / Dem Mariae / Empfängnis Dome / in Linz 1862.“ Silber, vergoldet, Wiener Feingehaltspunze für 13-lötiges Silber, Meistermarke „JD“ im Oval.

7 Kelch Inv. Nr. [217], Inschrift: „In hon. B. Virg. Mariae festae S. Michaelis archang. luce an[n]o MDCCCLXIX quando celebratur consecratio sacelli votivi cathed. templo im[m]ac. div. Matris primordia concelebrato dat. donat. dedicat Joan. N. Dürnberger subarbii parochus Steyrae.“ Silber, vergoldet, Beschauezeichen Dianakopf, Wien, Meistermarke „J. MATZENAUER“.

8 Ziborium Inv. Nr. [285], Inschrift: „Dedicatum a Josepho Illich, Canonico Capit. Ecclesiae Cathedralis Linciensis Anno MDCCCLXIX.“ Ohne Silberstempel.



Abb. 3: Ewig-Licht-Ampel der Votivkapelle von Gürtlermeister Födinger, Gmunden

somit zum Kirchengebäude, das Christus – in Form der Hostie – beherbergt.

Dasselbe Motiv des Tempels für ein Vas sacrum greift eine Custodia⁹ in Häuschenform auf, wie sie bei mittelalterlichen Reliquiaren durchaus geläufig ist (Abb. 2). Und wie auch bei „sprechenden“ Reliquiaren manifestiert sich hier die Funktion des Gefäßes als „Sakramentshaus“ in seiner äußeren Form. Die Custodia trägt

mit den gravierten Darstellungen des Auferstandenen und des Osterlammes einen bildlichen Hinweis auf den Inhalt: den wahren Leib Christi.

In der Votivkapelle befindet sich eine ungewöhnliche zweigeteilte Ampel für das Ewige Licht (Abb. 3).¹⁰ Unter dem kronenförmigen Unterteil klammert sich ein Basilisk fest, der den Zugring im Maul hält.¹¹ Darüber hängt eine ausladende dreipassförmige Haube mit durchbrochenem Rankenwerk. Drei schildförmige Gehänge in Emailarbeit zeigen die Arma Christi. Die Ampel ist ein Werk des Gmundner Gürtlermeisters Födinger.¹² Es ist eine der wenigen Feinmetallarbeiten des Doms oberösterreichischer Provenienz.¹³

Ein großer Teil der Silberschmiede- und Gürtlerarbeiten wurde von Wiener Firmen, allen voran Heinrich Anders und Franz Ludwig Adler, aber auch von der potenten Firma Rappel in Schwaz in Tirol produziert. Letztere fertigte beispielsweise nach einem Entwurf von Dombaumeister Vincenz Statz die wertvolle Goldkrone für die Marienstatue der Votivkapelle, die von Papst Leo XIII. gestiftet wurde.¹⁴ Von Rappel stammt u.a. auch der filigrane Ausstattungs Baldachin am Hochaltartabernakel.

Die bedeutendste Monstranz

In den Jahren nach der Weihe der Votivkapelle wurden dem Bestand immer wieder einzelne Stücke hinzugefügt. Als prominentestes ist hier die sogenannte „Statzmonstranz“¹⁵ aus dem Jahr 1873 zu nennen (Abb. 4). Der architektonische Aufbau des Schaugefäßes mit Strebepfeilern und Fialen birgt unter Arkaden und Baldachinen mehrere gegossene Figuren. Unterhalb des Schaugefäßes finden sich Maria auf der Mondsichel und zwei Engel, seitlich die Heiligen Anna und Joachim und bekrönend die Figur Gottvaters mit der Weltkugel. Das marianische Grundthema des Doms wird auch hier ersichtlich, denn die adorierenden Engel knien nicht neben dem Schaugefäß mit der Hostie, sondern ihre Anbetung gilt Maria Immaculata. Mit der Darstellung der Eltern Mariens spiegelt sich schlussendlich das Programm der Votivkapelle wider, wo diese die Patroninnen der beiden Seitenaltäre innehaben. Die vergol-

9 Custodia Inv. Nr. [253], Silber, vergoldet, Beschauzeichen Dianakopf, Wien, Meistermarke „FLA“ (Franz Ludwig Adler).

10 Ewiglicht-Ampel Inv. Nr. [1200], Bronze, vergoldet, Email, Steinbesatz.

11 Dieses mittelalterliche Motiv des gebändigten Drachen ist auch bei den Leuchtern des Votivaltars wiederzufinden.

12 In Gmunden nachweisbar ist ein Gürtlermeister *Franz Födinger* (Villa Födinger, Brunnengasse 8); in der zeitgenössischen Literatur wird aber *Johann Födinger* genannt: Oberchristl 1923, S. 87.

13 Vom Linzer Goldschmied Anton Winkler stammen eine Lavabogarnitur und Messkännchen von 1878.

14 Krone Inv. Nr. [293], Gold, Silber, Perlen, Edelsteine. Vgl. Würthinger 1991, S. 31 f.

15 Monstranz Inv. Nr. [3], Silber, vergoldet, Beschauzeichen Dianakopf, Meistermarke „ir“ (?) – von einer Umarbeitung? Vgl. ÖKT XXXVI, S. 92; Kat. Kirche in OÖ, S. 537, Nr. 14.17b.



Abb. 4: Sogenannte „Statz-Monstranz“, 1873, von Jakob Rappel, Schwaz in Tirol, nach Entwurf von Vincenz Statz

dete Silbermonstranz ist mit Edelsteinen und Perlen besetzt; an der Rückseite wird das runde Schaugefäß von einem vierreihigen Kranz aus Flussperlen umfassen. Ursprünglich war die Monstranz mit zwei hängenden Glöckchen versehen, wie sie auch an spätgotischen Vorbildern gelegentlich zu finden sind. Im 20. Jahr-

hundert wurden diese durch zwei Schmuckgehänge aus Edelsteinen ersetzt – sicherlich Profanschmuck, der zugunsten des Dombaus gestiftet wurde. Der Entwurf der Prunkmonstranz aus dem Jahr 1871 stammt aus der Hand des Dombaumeisters Vincenz Statz. Die Umsetzung besorgte zwei Jahre später die Wiener Firma Brix & Anders, die auf der Pariser Weltausstellung 1867 mit einer Bronzemedaille geehrt worden war. Die Firma verfertigte außerdem Leuchter und Kreuze für die Votivkapelle sowie eine silberne Weihrauchgarnitur mit Rauchöffnungen in Form gotisierender Maßwerkgiebel. Von Heinrich Anders stammt schließlich noch eine weitere neogotische Monstranz in Turmform mit zylindrischem Glasschaugefäß, die Papst Leo XIII. dem Dom anlässlich der Hochaltarweihe 1887 schenkte.¹⁶

Anhand der zuvor genannten Beispiele wird ersichtlich, dass auch die liturgischen „Gebrauchsgegenstände“ der großen Idee der „altdeutschen“ Tradition verpflichtet sind. Unterstrichen wird dieses Streben nach dem Gesamtkunstwerk dadurch, dass die Dombaumeister – allen voran Vincenz Statz – sich auch mit dem Entwerfen von Leuchtern, Vorsatzkreuzen oder Gegenständen für die Messfeier befassen, wodurch ihre Handschrift auch in kleinen Details erkennbar wird. Im Planarchiv des Mariendoms finden sich Entwurfszeichnungen dazu. Statz skizzierte beispielsweise auch die Zeremonialwerkzeuge (Hammer und Kelle) für die Grundsteinlegung.¹⁷ Zudem hat er mehrere gotische Musterbücher als Vorlagenwerk¹⁸ herausgegeben.

Die Ausstattung anlässlich Rudigiers Bischofsjubiläum

Die wohl umfangreichste Ausstattungswelle ist im Jahr 1878 zu verzeichnen, als Franz Joseph Rudigier am 5. Juni sein 25-jähriges Bischofsjubiläum beging, wobei die Feier jedoch noch im „Alten Dom“ stattfand. Jene aus diesem Anlass gestifteten Ausstattungsstücke bilden den eigentlichen Kern des Domschatzes: Bischofsstab, Kelch mit Patene, Ziborium¹⁹, silberne

16 Monstranz mit Futteral, Inv. Nr. [306], Inschrift: „LEONI. PP. XIII. SACERD. JUBILANTI. / DEVOTISS. CAPITULUM. CATHED. ECCL. CASSOVICA. / MDCCCLXXXVII.“ Silber, vergoldet, Beschauzeichen Dianakopf, Wien, Meistermarke „ANDERS“.

17 Hammer Inv. Nr. [813], Inschrift: „Fabri polita malleo saxa molem construunt. / Dombau zu Linz. am 1. Mai. / zur Grundsteinlegung Anno 1862“; Kelle Inv. Nr. [809], Inschrift: „Dombau zu Linz, am 1. Mai / zur Grundsteinlegung Anno 1862.“ Silber, Ebenholz. Wiener Feingehaltspunze 1862, Meistermarke „TS“ in Oval (Thomas Scheidl?). Vgl. Christl. Kunstbl., 3. Jg., Heft 4, 1862, S. 16.

18 Z. B. Statz / Ungewitter 1856; Statz / Ungewitter 1861; Vincenz Statz, *Gotische Entwürfe*, Bonn 1861.

19 Ziborium mit Futteral, Inv. Nr. [298], Inschrift mit Chronogramm: „FrancisCo Iosepho IVbLans! pasCe DIV aDhVC Cibo CoeLestI angeLICO oVes“. Silber, vergoldet, Beschauzeichen Dianakopf, wohl Wien (verschlagen), Meistermarke „JM“ im Rechteck.

Lavabogarnitur²⁰, Pontifikalleuchter²¹, Digitus²², ein umfangreicher Ornat und noch einiges mehr. Die Objekte tragen durchwegs Widmungsinschriften an Bischof Rudigier. Sie sind also weniger Stiftungen an den Dom, als vielmehr an dessen markante Gründerpersönlichkeit, den „*hohen Protector*“²³ des Glaubens und des Bistums. Viele dieser Stücke „*wurden aus Rücksicht auf den künftigen Dom bereits im gotischen Stile ausgeführt*“.²⁴ Allen voran sind hier der wertvolle Kelch und der Bischofsstab zu nennen:

Das Pastorale²⁵ (Abb. 5) wurde in Köln durch den „päpstlichen Goldschmied und königlichen Hoflieferanten“ Franz Wüsten nach einem Entwurf von Vincenz Statz ausgeführt. Die dreigeteilte Stange zeigt gravierten Rautendekor mit Bestiarien. Über dem sechsseitigen Nodus stehen Heiligenstatuetten unter gotischen Baldachinen, darüber jeweils ein Basilisk. Die sechsseitige Krümme ziert Krabbenbesatz und Ornamentik aus buntem Grubenschmelz sowie Steinbesatz. Der Raum unter der Kurva wird für eine figürliche Darstellung genutzt: ein Bischof (Rudigier) kniet betend vor einer Statuette der Maria Immaculata. Der Stab illustriert somit die grundlegenden Motive für den Dombau: das Dogma der Unbefleckten Empfängnis (1854) und Rudigiers Marienverehrung. In detailgetreuer Kopie ist der „Rudigierstab“ auch an der Reliefdarstellung des Bischofs an dessen Kenotaph im Kapellenkranz zu finden.

Den wertvollen, mit Diamanten besetzten und von Statz entworfenen Kelch²⁶ Rudigiers zieren am Sechspassfuß blau-silberne Emailtondi mit Szenen der Passion Jesu und der Auferstehung. Lorbeerblätter bilden den Übergang zum sechskantigen Schaft mit Emailinlagen. Der niedere Cuppakorb zeigt gotisierende Dreipassformen. Die zugehörige Patene²⁷ wird von einer gravierten Darstellung des Ecce Homo geschmückt. Die Patene besteht nicht wie üblich aus vergoldetem Silber, sondern aus reinem Gold; für liturgisches Gerät ein durchaus seltenes Material nicht nur wegen seines



Abb. 5: Bischofsstab des Franz Joseph Rudigier, 1878, von Franz Wüsten, Köln, nach Entwurf von Vincenz Statz

hohen Werts, sondern wegen seiner Weichheit, die einer besonders achtsamen Handhabung bedarf. Die leichten mechanischen Verformungen am Rand geben ein beredtes Bild davon.

Von beeindruckender Qualität ist der weiße Ornat²⁸ (Abb. 6), der um stolze 28.000 Kronen aus einem Fonds Bischof Gregorius Thomas Zieglers für Rudigiers

20 Lavabogarnitur mit Futteral, Inv. Nr. [270], Silber, Beschauzeichen Dianakopf, Meistermarke „AW“ im Rechteck.

21 Palmatoria Inv. Nr. [344], Silber, Beschauzeichen Dianakopf.

22 Digitus Inv. Nr. [347], Inschrift: „*Franciso Joseph Episcopo Linciensis Jubilaeo Civis Styrensis 5. Juni 1878.*“

23 Widmung auf der Kasette für eine gestickte Stola: „*DER PARAMENTEN-VEREIN / für Oberösterreich / SEINEM HOHEN PROTECTOR / 5. Juni 1878.*“

24 Scherndl 1902, S. 152.

25 Pastorale („Rudigierstab“) Inv. Nr. [355], Inschrift: „*Franciso Josepho regiminis pastoralis lustrum / quintum Nonis Junii 1878 gloriosissime explenti, // Cathedralis Ecclesiae Linciensis Capitulum. // e. V. STATZ. / F. WÜSTEN CÖLN fec.*“ Silber, tw. feuervergoldet, Email, Perlen. Vgl. ÖKT XXXVI, S. 98; Zinnhobler 1987, S. 203.

26 Kelch mit Futteral Inv. Nr. [292], Silber, vergoldet, Email, ohne Stempel. Vgl. Kat. Kirche in OÖ, S. 554, Nr. 14.72.

27 Patene Inv. Nr. [1706], Inschrift: „*Franciso Josepho Episcopo per lustrum quinque charitate paterna gregem pascenti Clerus Dioceseos saecularis atque curatus regularis 5 Junii 1878.*“ Gold, ohne Stempel.

28 „Rudigierornat“ Inv. Nr. [403]: 4 Pluviale, 1 Kasel, 1 Albe, 4 Dalmatiken, 2 Tunicellen, 1 Gremiale, 1 Mitra in Kasette und 2 einfache Mitren, 5 Stolen, 5 Manipeln, 1 Kelchvelum, 1 Bursa, Stulpen der einstigen Pontifikalhandschuhe. Vgl. Scherndl 1902, S. 151 f.



Abb. 6: Dalmatika des „Rudigier-Ornats“, 1878, von Hermann Uffenheimer, Innsbruck

Jubiläum angekauft wurde. Auch dazu lieferte Vincenz Statz die Zeichnung. Der Grundstoff ist zur Gänze mit feinen Spiralen in Gold bestickt, die jeweils in drei Blättchen enden. Auch wenn dieses Motiv im Mittelalter zu finden ist,²⁹ lässt sich hier doch bereits der kommende Jugendstil erahnen. Die Stäbe sind in feiner Nadelmalerei bestickt und zeigen neben Maria, Christus und den Aposteln u. a. die (ober)österreichischen Heiligen bzw. Patrone Florian, Leopold und Maximilian. Die Dedikation wird durch Rudigier- und Diözesanwappen offenbar. Angefertigt wurde der Ornat in Innsbruck von der Kunststickerei, Spitzenklöppelei, Kirchenstoff- und Paramentenfabrik Uffenheimer. Hermann Uffenheimer errichtete in Tirol eine Anzahl von Betrieben, welche sich zum Teil in Hausindustrie mit der Erzeugung von Stickereien und Spitzen befassten. Um deren Qualität zu steigern, gründete er drei Spitzenklöppelschulen. 1870 wurde Uffenheimer bei der Vatikanischen Ausstellung christlicher Kunst mit einer Medaille belohnt. Der Ornat fand bei seinem ersten Einsatz dennoch nur mäßige Anerkennung.

Das Domkapitel finanzierte in Rudigiers Jubiläumsjahr 1878 das Pastorale, der Diözesankelch und Patene, die diözesanen Männerorden ein Ziborium;

vom Konvent der Elisabethinen stammt der Pontificalleuchter, von den Karmelitinnen ein Schultervelum; ein Bürger aus Steyr stiftete den Digitus nach Entwurf von Bauleiter Otto Schirmer.

Die generell hohe Spendenbereitschaft spiegelt sich also auch an diesen Objekten wider. Geld, Uhren, Schmuck und – ganz oberösterreichisch – auch Goldhauben wurden landesweit für den Dom zur Verfügung gestellt. Letztere wurden zu einer goldenen Kasel und einem Ziboriumsvelum verarbeitet. Auch diese sogenannte „Goldhaubenkasel“³⁰ wurde von der Firma Uffenheimer gefertigt. In feiner Nadelmalerei zeigt sie am Rücken Christus am Kreuz sowie die Evangelistensymbole an den Enden der Kreuzbalken. Vorne steht Maria auf der Mondsichel, mit vor der Brust gekreuzten Armen (Abb. 7).

Paramente im Wandel

Auch in Linz trachtete man, die Qualität der Paramente zu wahren, indem man sich von der beginnenden industriellen Produktion abgrenzte. Der Linzer Diözesankunstverein legte eine Sammlung an „*mustergiltigen Paramentenstoffen, damastleinenen Altartüchern, gemusterten Korporalien und Zwirnspitzen*“³¹ an. 1866 wurde sogar eine eigene Paramentenanstalt ins Leben gerufen, die vom Verein beaufsichtigt wurde.³²

Ebenfalls in Linz ansässig war die Firma Josef Spak, die einen weiteren weißen Ornat³³ lieferte. Der Entwurf war in verschiedenen Ausführungen erhältlich; für den Dom wurde die aufwändigste Variante gewählt. Die Gold-Reliefstickerei auf Seidenatlas greift die Spiralmotive des Rudigierornats auf, setzt sie aber großformatiger und nicht flächenfüllend um. Die Besätze sind mit symmetrischen Ranken mit stilisierten (Passions-) Blumen ebenfalls in Gold bestickt.

Erwähnenswert ist auch ein roter goldgestickter Ornat³⁴ mit Widmung „MED“ an den Maria-Empfängnis-Dom, bei dem sich die goldenen Stern- und Rankenmotive zu dekorativen Mustern gruppieren (Abb. 8). Der im Todesjahr Rudigiers 1884 angefertigte Ornat trägt noch dessen Wappen sowie jenes des Bistums, wobei diese Wappenstickereien exakte Kopien des Rudigierornats

29 Z. B. Salzburger Mitra, um 1200 (New York, Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection). Vgl. Kulturabteilung d. Salzburger Landesregierung (Hg.), Das älteste Kloster im deutschen Sprachraum. St. Peter in Salzburg, Katalog der 3. Landesausstellung, Salzburg 1982, S. 364.

30 Kasel Inv. Nr. [536], um 1880. Vgl. Scherndl 1902, S. 153.

31 O. A., Mittheilungen aus dem Vereinsleben, in: Christl. Kunstbl., 7. Jg., Heft 3, 1866, S. 12.

32 Christl. Kunstbl., 7. Jg., Heft 10, 1866, S. 2.

33 Ornat [„Spak“] Inv. Nr. [399]: 1 Pluviale, 1 Kasel, 2 Dalmatiken, 3 Stolen, 1 Kelchvelum, 1 Bursa, 3 Manipeln.

34 Ornat [„MED“] Inv. Nr. [495]: 2 Pluviale, 1 Kasel, 4 Dalmatiken, 2 Tunicellen, 1 Gremiale, 3 Manipeln, 2 Stolen, 1 Kelchvelum, 1 Bursa, 1 Palla. Vgl. Scherndl 1902, S. 152.



Abb. 7: Maria auf der Mondsichel, Nadelmalerei der „Goldhauben-Kasell“, von Hermann Uffenheimer, Innsbruck



Abb. 8: Pluviale des „MED-Ornats“, 1884, vermutlich von den Schwestern vom Guten Hirten, Baumgartenberg

sind. Vermutlich ist es jener rote Ornat, der von den Schwestern vom Guten Hirten in Baumgartenberg um 11.600 Kronen angefertigt wurde.³⁵

Eine Stiftung des Kultusministeriums ist das sogenannte „Fürstenpluviale“³⁶ von 1893, das ebenfalls ganz dem marianischen Thema gewidmet ist (Maria als Himmelskönigin, Marienmonogramme und Engel in Nadelmalerei; Rosenranken und Lilien als Mariensymbole in Goldstickerei). In der K. u. K. Fachschule für Kunststickerei in Wien wurde es von fast 100 Schülerinnen über neun Lehrjahre hinweg gefertigt und schließlich in

Paris ausgestellt. Es ist das letzte derartig aufwändig bestickte Pluviale des Domschatzes.

Hand in Hand mit der „Rehabilitierung“ des Barockstils u. a. durch Generalvikar Balthasar Scherndl findet schließlich eine Abkehr vom strengen Gotisieren statt. Insbesondere die Paramente des 20. Jahrhunderts spiegeln diesen veränderten Zeitgeschmack wider. Sie zeigen sich stilistisch weniger dogmatisch mit Neobarock- oder Jugendstilgestaltungen, beginnend beim „Lilienornat“ Bischof Hittmairs, dem grünen „Maiglöckchenornat“ oder dem bunt geblühten Fronleichnamornat.

35 Scherndl 1902, S. 152; Oberchristl 1923, S. 91; Christl. Kunstbl., 34. Jg., Heft 4, 1893, S. 45 f.

36 Pluviale Inv. Nr. [417], vgl. Scherndl 1902, S. 153.

Literaturverzeichnis

Ave Maria: Linzer Dombauverein (Hg.), Dombau-Zeitschrift „Ave Maria!“ [mit wechselnden Untertiteln], Linz 1894–1935.

Barck 2008: Joanna Barck, Hin zum Film – Zurück zu den Bildern. Tableaux Vivants: „Lebende Bilder“ in Spielfilmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini, Bielefeld 2008.

Bärsch / Kranemann 2018: Geschichte der Liturgie in den Kirchen des Westens. Rituelle Entwicklungen, theologische Konzepte und kulturelle Kontexte, hg. von Jürgen Bärsch und Benedikt Kranemann in Verbindung mit Winfried Haunerland und Martin Klöckener, Band 1: Von der Antike bis zu Neuzeit; Band 2: Moderne und Gegenwart, Münster 2018.

Binding 1993: Günther Binding in Zusammenarbeit mit Gabriele Annas, Bettina Jost und Anne Schunicht, Baubetrieb im Mittelalter, Darmstadt 1993.

Buchner / Mainzer 2018: Maximiliane Buchner / Udo Mainzer, Der Mariendom in Linz und seine baukünstlerischen Wurzeln im Rheinland, in: Udo Mainzer / Ferdinand Werner (Hg.), INSITU, Heft 2, Worms 2018, S. 259–280.

Böhm 2005: Die fünf Fensterzyklen im Maria-Empfängnisdom in Linz 1868–1994, unveröffentlichte Diplomarbeit, Salzburg 2005.

Böhm 2009: Margarethe Böhm, Die Glasfenster im Maria-Empfängnis-Dom zu Linz, Passau 2009.

Christl. Kunstbl.: Diözesankunstverein Linz (Hg.), Christliche Kunstblätter. Organ des christlichen Kunstvereins der Diözese Linz, Linz ab 1859.

Kirchenschmuck: Christlicher Kunstverein der Diözese Seckau (Hg.), Kirchenschmuck – Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau, Graz ab 1870.

Conrads 2014: Ulrich Conrads (Hg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 2014.

Doberer 1951: Erika Doberer, Ein Dom des 19. Jahrhunderts, in: OÖ Heimatbl., 5. Jg., Heft 3/4, Linz 1951, S. 200–221. Erneut erschienen in: Kat. Kirche in OÖ 1985, S. 249–258.

Dolgner 1993: Dieter Dolgner, Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900, Leipzig 1993.

Doppelbauer 1888: Franz Doppelbauer (Hg.), Bischof Rudigier's Hirtenschreiben, Linz 1888.

Doppelbauer 1889: Franz Doppelbauer (Hg.), Bischof Rudigier's Politische Reden, Linz 1889.

Drahn / Fridegg 1919: Ernst Drahn / Ernst Fridegg (Hg.), Deutscher Revolutionsalmanach für das Jahr 1919 über die Ereignisse des Jahres 1918, Hamburg-Berlin 1919.

Ebner 2009: Johannes Ebner, Zur Gestaltung des Domplatzes in Linz, in: Diözesanarchiv Linz (Hg.), Neues Archiv für die Geschichte der Diözese Linz, 13. Beiheft, Linz 2009, S. 125–130.

Ebner / Würthinger 1999: Johannes Ebner / Monika Würthinger, Der Neue Dom zu Linz auf dem Weg zur Kathedrale und Pfarrkirche. Vom Projekt zur Weihe (1924), in: OÖ Heimatbl., 53. Jg., Heft 1/2, 1999, S. 21–45.

Egger 2018: Magdalena Egger, „Möchte es doch mit dem Baue rascher vorwärtsgehen (...).“ Der Maria Empfängnis-Dom in der Bauphase von 1885 bis 1908, in: NAGDL, 21. Jg., Heft 21, Linz 2018, S. 27–54.

Frauenbilder im Mariendom: Frauenbilder im Mariendom. Heilige, fromme Frauen und Weiblichkeitskonzepte, wissenschaftl. Leitung Anna Minta / Martina Resch, online: https://ku-linz.at/kunstwissenschaft/institute/institut_fuer_geschichte_und_theorie_der_architektur/frauenbilder_im_mariendom (17.7.2023).

Fuchsberger 1889: Hermann Fuchsberger, Der Reissboden als technische Grundlage der mittelalterlichen Baukunst, Diplomarbeit, Salzburg 1889.

Geistberger 1893: Johannes Geistberger, Bauen und Einrichten einer Kirche. Rede gehalten in der General-

- Versammlung des Diöcesan-Kunstvereines am 17. Nov. 1892, in: Separat-Beilage der Christl. Kunstbl., Linz 1893, S. 2.
- Gerhards u. a. 2003:** Albert Gerhards / Thomas Sternberg / Walter Zahner (Hg.), unter Mitarbeit von Nicole Wallenkamp, *Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie (Bild – Raum – Feier. Studien zu Kirche und Kunst 2)*, Regensburg 2003.
- German 1970:** Georg German, *Theorien der Neugotik in Europa*, Habilitationsschrift, Basel 1970.
- Gföllner 1924:** Bischof Johannes Maria Gföllner, *Das marianische Oberösterreich*, in: Jubelheft der Dombau-Zeitschrift *Ave Maria!*, 34. Jg., Heft 4/5, Linz 1924, S. 2.
- Hauch 2013:** Hauch, Gabriella, *Frauen.Leben.Linz. Eine Frauen- und Geschlechtergeschichte im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 2013*, Linz 2013.
- Haider 1987:** Sigfried Haider, *Geschichte Oberösterreichs. Geschichte der Österreichischen Bundesländer Band 6*, Wien 1987.
- Hermann 2012:** Cathrin Hermann, *Der Mariae-Empfängnis-Dom in Linz: Abweichungen von den Plänen Vincenz Statz' und deren Ursachen*, phil. Diplomarbeit, Wien 2012.
- Hermann 2015:** Cathrin Hermann, *Der ausgebliebene Kulturkampf. Die Errichtung des Mariä-Empfängnis-Domes in Linz im Kontext der Politik in Oberösterreich und Linz (1861–1935)*, in: *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 123. Band, Teilband 2, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 402–427.
- Hittmaier 1910:** Bischof Rudolf Hittmaier, *Gemäldefenster für den Maria Empfängnis-Dom*, in: *Ave Maria*, 17. Jg., Heft 10, 1910, 225–227.
- Holzem 2015:** Andreas Holzem, *Christentum in Deutschland 1550–1850. Konfessionalisierung – Aufklärung – Pluralisierung*, Band 2, Paderborn 2015.
- Jungmair 1973:** Otto Jungmair, *Adalbert Stifter als Denkmalpfleger*, in: *Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich (Hg.)*, Schriftenreihe des Adalbert-Stifter-Institutes des Landes Oberösterreich 28, Linz 1973.
- Kanzler 2019/20:** Doris Kanzler, *Die klugen und die törichten Jungfrauen – Mosaikblendfenster im Maria Empfängnisdom Linz*, unveröffentlichte Seminararbeit, Kath. Privatuniversität Linz, WS 2019/20.
- Kat. Kirche in OÖ 1985:** Helga Litschel / Amt der OÖ Landesregierung (Hg.), *Kirche in Oberösterreich. 200 Jahre Bistum Linz*, Katalog der OÖ Landesausstellung Garsten, Linz 1985.
- Kolb 1889:** Pater Georg Kolb SJ, *Marianisches Oberösterreich. Denkwürdigkeiten der Marienverehrung im Lande ob der Enns*, Linz 1889.
- Kratz 1994:** Christian Kratz, *Der Neue Dom zu Linz*, in: *Institut für Volkskultur des Landes Oberösterreich (Hg.)*, *OÖ Heimatbl.*, 48. Jg., Heft 1, Linz 1994, S. 3–17.
- Krause 2002:** Walter Krause, *Maria-Empfängnis-Dom. Vincenz Statz (1819–1898)*, in: Gerbert Frodl (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Band V: 19. Jahrhundert, München-Berlin-London-New York 2002, S. 203 f.
- Kutzer / Walter 2022:** Mirja Kutzer / Peter Walter (Autor:innen) / Michael Hauber (Hg.), *Maria in Geschichte und Gegenwart. Befreiende Perspektiven auf die Mutter Jesu*, Freiburg-Basel-Wien 2022.
- Licht.Schatten.Dasein 2021:** Anna Minta / Martina Resch (Hg.), *Licht.Schatten.Dasein. Frauenbilder im Mariendom*, Linz 2021, online: https://ku-linz.at/fileadmin/user_upload/FB_Kunstwissenschaft/Personen/Material_Minta/2021_LichtSchattenDasein_hg._Minta_Resch.pdf (31.8.2023).
- Liebmann 2003:** Maximilian Liebmann, *Von der Dominanz der katholischen Kirche zu freien Kirchen im freien Staat. Vom Wiener Kongress bis zur Gegenwart*, in: Rudolf Leeb / Maximilian Liebmann / Georg Scheibeleiter / Peter G. Tropper, *Geschichte des Christentums in Österreich. Von der Spätantike bis zur Gegenwart (Österreichische Geschichte, Band 11)*, Wien 2003, S. 361–456.
- Liebsch 2002:** Katharina Liebsch, *Religion und Geschlechterverhältnisse. Zur Ordnungsfunktion religiöser*

Symbolisierungen des Geschlechterverhältnisses, in: Michael Minkenbergh / Ulrich Willems (Hg.), Politik und Religion, Politische Vierteljahresschrift, Sonderheft 33, Wiesbaden 2002, S. 68–87.

Lurz 1940: Wilhelm Lurz, Ritus und Rubriken der Heiligen Messe. Zum Gebrauch der Alumnen und Priester dargestellt und erläutert von Dr. theol. Wilhelm Lurz, Würzburg 1940 (3. Auflage 1951).

Mankartz 2006: Frauke Mankartz, Das Bauhaus und der Gedanke der Dombauhütte, in: Jeannine Fiedler (Hg.), Bauhaus, Köln 2006, S. 422 f.

Marckhgott 1987: Gerhart Marckhgott, Der Kampf für das Konkordat und gegen die Maigesetze, in: Zinnhobler 1987, S. 119–131.

Meindl 1891: Konrad Meindl, Leben und Wirken des Bischofes Franz Joseph Rudigier, Band 1, Linz 1891.

Mignot 1983: Claude Mignot, Architektur des 19. Jahrhunderts, Fribourg 1983.

Minta 2023: Anna Minta, Konfessionelle (Kunst)Zeitschriften und die Moderne. Akteurinnen für Belehrung und Bildung, in: Albrecht Weiland (Hg.), das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, 76. Jg., Heft 1, Regensburg 2023, S. 81–88.

NAGDL: Diözesanarchiv Linz (Hg.), Neues Archiv für die Geschichte der Diözese Linz, Linz ab 1981.

Nobl 1989a: Gottfried Nobl, Linz – das Domviertel, in: Linzer Planungsinstitut Altstadt (Hg.), Stadterneuerung und Altstadterhaltung in Linz, Linz 1989, S. 162–166.

Nobl 1989b: Gottfried Nobl, Linz – Domviertel, Gestaltungsvorschlag, in: Linzer Planungsinstitut Altstadt (Hg.), Stadterneuerung und Altstadterhaltung in Linz, Linz 1989, S. 175–196.

Oberchristl 1922: Florian Oberchristl, Der Maria-Empfängnis-Dombau in Linz 1862–1922, in: Christl. Kunstbl., 63. Jg., Heft 5–12, 1922, S. 35–82.

Oberchristl 1923: Florian Oberchristl, Der Mariä-Empfängnis-Dom in Linz a. D. Zum sechzigjährigen Bau-Jubiläum, Linz 1923.

Oberchristl 1948: Florian Oberchristl, Der Linzer Dom. Ein Führer für Einheimische und Fremde, Linz 1948.

OÖ Heimatbl.: Amt der OÖ Landesregierung, Direktion Kultur (Hg.), Oberösterreichische Heimatblätter, Linz ab 1947.

ÖKT XXXVI: Justus Schmidt, Die Linzer Kirchen. Österreichische Kunsttopographie Bd. XXXVI – Die kirchlichen Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Wien 1964.

Pesendorfer 1894: Friedrich Pesendorfer, Was soll das „Ave Maria“ sein?, in: Ave Maria, 1. Jg., Heft 1, Linz 1894, S. 1.

Pesendorfer 1905: Friedrich Pesendorfer, Vom Donaustrand ins Heilige Land. Gedenkbuch an den II. oberösterreich. Pilgerzug nach Jerusalem vom 17. April bis 8. Mai 1904, Linz 1905.

Pesendorfer 1919: Friedrich Pesendorfer, Meine Schwester Gabriele, in: Ave Maria, 26. Jg., Heft 10, Linz 1919, S. 157 f.

Pesendorfer 1924: Friedrich Josef Pesendorfer, Festschrift zur Linzer Domweihe 1. Mai 1924, Linz 1924.

Pfeiffer 2023: Iris Margit Pfeiffer, Die Bautechnik am Maria Empfängnis Dom in Linz 1862 bis 1924. Anachronistisch Bauen leicht gemacht, arch. Masterarbeit, Innsbruck 2023.

Planner-Steiner 1983: Ulrike Planner-Steiner, Der Linzer Dom – eine Denkmalkirche, in: Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung (Hg.), Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 35. Jg., Heft 4, Wien 1983, S. 8–11. (Erneut erschienen in: Kat. Kirche in OÖ 1985, S. 259–263.)

Prokisch 1984: Bernhard Prokisch, Studien zur kirchlichen Kunst Oberösterreichs im 19. Jahrhundert, Teil I–III, phil. Dissertation, Wien 1984.

Prokisch 1987: Bernhard Prokisch, Das Verhältnis zur kirchlichen Kunst, in: Zinnhobler 1987, S. 147–156.

Radlbeck-Ossmann 2012: Regina Radlbeck-Ossmann, Erbsündenfreiheit/Unbefleckte Empfängnis Marias, in: Wolfgang Beinert / Bertram Stubenrauch (Hg.), Neues

Lexikon der katholischen Dogmatik, Freiburg im Breisgau 2012, S. 176–179.

Rampold / Wais-Wolf 2022: Reinhard Rampold / Christina Wais-Wolf, Die frühe Phase der Tiroler Glasmaleirianstalt. Die ersten Jahrzehnte einer global tätigen Werkstatt (*Ars Vitrearum*, Band 1, hg. vom Corpus Vitrearum Österreich am Institut für die Erforschung der Habsburgermonarchie und des Balkanraumes an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), Wien-Innsbruck 2022.

Reichensperger 1879: August Reichensperger, Die Bauhöfen des Mittelalters. Ein Vortrag, Köln 1879.

Rigler 1864: Peter Rigler, *Pastoralis Liturgica seu Intelligentia et Regula Ministerii Liturgici in summo hujus principio clero Dioecesis Tridentinae indigatata. Pars prior. Liturgica Christianae devotionis exhibitio*, Bozen 1864.

Rennings / Klöckener 1968: Ritenkongregation. Instruktion über die Vereinfachung der Pontifikalriten und Pontifikalinsignien „Pontificales ritus“ vom 21. Juni 1968, in: *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie. Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963–1973*, Band 1, hg. von Heinrich Rennings unter Mitarbeit von Martin Klöckener, Kevelaer 1983, S. 561–567.

Rohatsch 2021: Andreas Rohatsch, „... Hie sind vermerkt die fertt von Au und von Menestorf ...“. Die Steinbrüche, in: Michaela Kronberger / Barbara Schedl (Hg.), *Der Dombau von St. Stephan. Die Originalpläne aus dem Mittelalter*, Wien 2021, S. 50–53.

Rudigier 1855a: Franz Joseph Rudigier, Ueber den Inhalt, die Geschichte und die Verewigung der Entscheidung der unbefleckten Empfängnis, Hirtenbrief vom 13.5.1855, in: *Doppelbauer 1888*, S. 20–30.

Rudigier 1855b: Franz Joseph Rudigier, Über den Maria-Empfängnis-Dombau. Rede, gehalten in der Generalversammlung des oberösterreichischen Katholikenvereins, 10.5.1855, in: *Doppelbauer 1889*, S. 478–481.

Rudigier 1855c: Franz Joseph Rudigier, Den Dombau betreffend, in: *Linzer Diözesanblatt*, Heft 5, 1855, S. 39 f.

Rudigier 1855d: Franz Joseph Rudigier, Statuten des Diözesanvereins zum Dombau in Linz, in: *Linzer Diözesanblatt*, Heft 6, Linz 1855, S. 41–43.

Rudigier 1856: Franz Joseph Rudigier, Das Jahr 1855 war für uns ein Jahr des Friedens, wie kein anderes. Hirtenbrief vom 18.1.1856, in: *Doppelbauer 1888*, S. 31–40.

Rudigier 1857: Franz Joseph Rudigier, Das Schreiben des Vaters an die versammelten Bischöfe Oesterreichs wird den Gläubigen eröffnet und erklärt. Ueber die Pflege des christlichen Lebens und christlichen Glaubens, Hirtenbrief vom 2.2.1857, in: *Doppelbauer 1888*, S. 41–51.

Rudigier 1858: Franz Joseph Rudigier, Ueber die Verehrung Mariä: Gott will sie, Mariä verdient sie, wir selbst bedürfen ihrer, Hirtenbrief vom 2.2.1858, in: *Doppelbauer 1888*, S. 51–59.

Rudigier 1859: Franz Joseph Rudigier, Ueber die Heiligung des Sonntages, Hirtenbrief vom 21.2.1859, in: *Doppelbauer 1888*, S. 67–76.

Rudigier 1863: Franz Joseph Rudigier, Über den Linzer Dombau. Rede vor dem Landtag, 7.2.1863, in: *Doppelbauer 1889*, S. 248–263.

Scherndl 1902: Balthasar Scherndl, Führer durch den Mariä Empfängnis Dom in Linz, Linz 1902.

Scherndl 1915: Balthasar Scherndl, Der ehrwürdige Diener Gottes Franz Joseph Rudigier. Bischof von Linz, Regensburg-Rom 1915.

Schicklberger / Prokisch / Baumgartner 1995: Gottfried Schicklberger / Bernhard Prokisch / Augustin Baumgartner, Die großen Glasgemälde des Maria-Empfängnis-Domes zu Linz, hg. vom Diözesanverein zum Dombau, Linz 1995.

Schmelzer 2004: Monika Schmelzer, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion, Petersberg 2004.

Schmid 1836: Franz Xaver Schmid, Grundriß der Liturgik der christkatholischen Religion, Passau 1836, S. 722–729.

Schüssler Fiorenza 1997: Elisabeth Schüssler Fiorenza, Jesus – Miriams Kind, Sophias Prophet. Kritische Anfragen feministischer Christologie, aus dem Engl. von Melanie Graffam-Minkus / Bärbel Mayer-Schärtel, Gütersloh 1997.

- Slapnicka 1961:** Harry Slapnicka, Bischof Rudigier. Eine Bildbiographie, Linz 1961.
- Slapnicka 1984/85:** Harry Slapnicka: Bischof Rudigier – Geistiges Profil und bleibende Leistung; in: NAGDL, 3. Jg., Heft 1, Linz 1984/85, S. 5–7.
- Slapnicka 1985:** Harry Slapnicka, Franz Joseph Rudigier, in: Rudolf Zinnhobler (Hg.), Die Bischöfe von Linz, Linz 1985, S. 105–146.
- Slapnicka 1993/94a:** Harry Slapnicka, Oberösterreich zur Zeit Bischof Rudigiers, in: NAGDL, 8. Jg., Heft 1, Linz 1993/94, S. 14–27.
- Slapnicka 1993/94b:** Harry Slapnicka: Bischof Rudigier geht auf Distanz, Ein Konflikt Staat-Kirche in der Frühzeit des Verfassungsstaates; in: NAGDL, 8. Jg., Heft 1, Linz 1993/94, S. 28–32.
- Sprinzl 1870:** Josef Sprinzl, Ueber den Concil-Jubiläums-Ablaß, in: ThPQ, Linz 1870, S. 1–18.
- Starhemberg 1924:** Fanny Starhemberg, Ein Festgruß an unseren Dom, in: Jubelheft der Dombau-Zeitschrift Ave Maria!, 34. Jg., Heft 4/5, Linz 1924, S. 6.
- Statz / Reichensperger 1856:** Vincenz Statz / August Reichensperger, Mittelalterliche Bauwerke nach Merian, Leipzig 1856.
- Statz / Ungewitter 1856:** Vincenz Statz / Georg Gottlob Ungewitter, Gothisches Musterbuch [1], Leipzig 1856.
- Statz / Ungewitter 1861:** Vincenz Statz / Georg Gottlob Ungewitter, Gothisches Musterbuch [2], Leipzig 1861.
- Statz 1867:** Vincenz Statz, Gothische Einzelheiten/ Détails gothiques, Berlin 1867.
- Strasser 2019:** Maximilian Strasser, Mariendom Linz. Diözese Linz – Land Oberösterreich, Wels 2019.
- Stifter 1859a:** Adalbert Stifter, Ausstellung des Oberösterreichischen Kunstvereines 1859, in: Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 8,4: Schriften zur Bildenden Kunst. Texte, Stuttgart 2011, S. 238–247.
- Stifter 1859b:** Adalbert Stifter, Der Mariendom in Linz, [1859], in: Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 8,4: Schriften zur Bildenden Kunst. Texte, Stuttgart 2011, S. 248–252.
- Stifter 1862:** Adalbert Stifter, Zur Grundsteinlegung des Mariendomes in Linz, 5.5.1862, in: Adalbert Stifter. Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe, Band 8,4: Schriften zur Bildenden Kunst. Texte, Stuttgart 2011, S. 308–311.
- Striet 2019:** Magnus Striet, Sexueller Missbrauch im Raum der Katholischen Kirche, in: Magnus Striet / Rita Werden (Hg.), Unheilige Theologie. Analysen angesichts sexueller Gewalt gegen Minderjährige durch Priester, Katholizismus im Umbruch 9, Freiburg i. Br. 2019, 15–40.
- Thalhofer 1883:** Valentin Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik. Band 1, Freiburg im Breisgau 1883.
- ThPQ:** Professoren der bischöfl. theolog. Diözesan-Lehranstalt bzw. Professoren der Katholischen Privat-Universität Linz (Hg.), Theologisch-praktische Quartalschrift, Linz ab 1848.
- Vogts 1960:** Hans Vogts, Vincenz Statz, Lebensbild und Lebenswerk eines Kölner Dombaumeisters, Mönchengladbach 1960.
- Volgger 2003:** Ewald Volgger OT, Die Kathedrale in ihrer liturgischen Bedeutung und Ausgestaltung, in: Der Schlern. Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde, Heft 77, Bozen 2003–2005, S. 8–17.
- Volgger 2017a:** Ewald Volgger OT, Die neue liturgische Gestaltung des Linzer Mariendomes. Erfahrungsbericht und liturgiewissenschaftliche Einordnung, in: ThPQ, Heft 165, Linz 2017, S. 168–172.
- Volgger 2017b:** Ewald Volgger OT, Liturgische Neugestaltung des Immaculata-Domes in Linz, in: Präsidium des Evangelischen Kirchbautages / Institut für Kunst in gegenwärtigen Kontexten und Medien d. Katholischen Privat-Universität Linz (Hg.), Kunst und Kirche, Heft 3, Linz 2017, S. 58 f.
- Volgger 2020:** Ewald Volgger OT, Die Weihe der Kirche und des Altares. Impulse zur Überarbeitung der liturgischen Feiern am Beispiel des Mariendomes in Linz, in: Hans-Jürgen Feulner / Daniel Seper (Hg.), 50 Jahre

Liturgiewissenschaft und Sakramententheologie an der Universität Wien. Rückblicke – Einblicke – Ausblicke (Österreichische Studien zur Liturgiewissenschaft 12), Wien 2020, S. 263–308.

Von Tegernsee 1914a: Wernher von Tegernsee, Marienleben. XI. Geburt des Jesuskindes, in: Ave Maria, 21. Jg., Heft 2, Linz 1914, S. 25 f.

Von Tegernsee 1914b: Marienleben. XII. Geburt des Kindes, in: Linzer Dombauverein (Hg.), Ave Maria, 21. Jg., Heft 3, Linz 1914, S. 49 f.

Von Tegernsee 1914c: Marienleben. XIII. Maria als junge Mutter, in: Linzer Dombauverein (Hg.), Ave Maria, 21. Jg., Heft 4, Linz 1914, S. 76.

Wacha 1976: Georg Wacha, Wiener Votivkirche und Linzer Dom; in: Archiv der Stadt Linz (Hg.), Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 1976, Linz 1977, S. 149–182.

Wagner-Rieger 1970: Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970.

Wais-Wolf 2022: Christina Wais-Wolf, Die jüngere Fensterausstattung des Linzer Mariendoms. Ein landesgeschichtliches Denkmal ersten Ranges aus Zeiten historischen Umbruchs, in: Corpus Vitrearum Katalonien (Hg.), The Concept and Fabrication of Stained Glass from the Middle Ages to the Art Nouveau. Tagungsband des 30. Internationalen Kolloquiums des Corpus Vitrearum, Barcelona 4.–7. Juli 2022, Girona 2022, S. 92–99.

Weber 2019: Ines Weber, Erziehung zum guten christlichen Leben. Hölle und Fegefeuer in Mittelalter und Neuzeit, in: ThPQ, Heft 2, Linz 2019, S. 176–185.

Werner 2020: Gunda Werner, Der lange Schatten des 19. Jahrhunderts. Gender-Rezeption in der römisch-katholischen Kirche seit 1994/1995. Eine theologische Diskursanalyse, in: Bernhard Grümme / Gunda Werner (Hg.), Judith Butler und die Theologie. Rezeption und Herausforderung, Religionswissenschaft 15, Bielefeld 2020, S. 287–306.

Wimmer 1856: Florian Wimmer, Einladung an das katholische Volk der Diözese von Linz zum Dombau-Verein von einem Kooperator auf dem Lande, Linz 1856.

Wimmer 1862: Florian Wimmer, Der Dombau in Linz. Eine Schrift für das katholische Volk von einem Dorfpfarrer, Linz 1862.

Wimmer 1882: Florian Wimmer, Der Pilger im Maria-Empfängniß-Dome zu Linz, Linz 1882.

Wimmer 1885: Florian Wimmer, Beschreibung der Bilder im Mariä Empfängniß-Dome zu Linz, Linz 1885.

Wimmer 2018: Judith Wimmer, Zur Zierde der Kirche und ihres Cultus und zur Erhebung und Freude der Gläubigen. Der Linzer Diözesankunstverein und die christlichen Kunstvereine im 19. Jahrhundert, in: OÖ Heimatbl., 71. Jg., Heft 1/2, Linz 2018, S. 32–40.

Würthinger 2015: Monika Würthinger: Bausteine zum Linzer Mariendom, in: NAGDL, 20. Jg., Heft 50, Linz 2015, S. 69–81.

Würthinger 1991: Monika Würthinger (Hg.), F. J. Rudigier. Mensch, Bischof, Politiker, Katalog zur Ausstellung im Stadtmuseum Nordico 14. Mai–14. Juli 1991, Linz 1991.

Zehetner 2021: Wolfgang Zehetner, Wissenszentrum und Werkstätte. Die Geschichte der Wiener Dombauhütte, in: Michaela Kronberger / Barbara Schedl (Hg.), Der Dombau von St. Stephan. Die Originalpläne aus dem Mittelalter, Wien 2021, S. 36–43.

Zinnhobler 1983: Rudolf Zinnhobler, Rudigier, Franz Joseph, in: Erwin Gatz (Hg.), Die Bischöfe der deutschsprachigen Länder: 1785/1803 bis 1945. Ein biographisches Lexikon, Berlin 1983, S. 634–636.

Zinnhobler 1987: Rudolf Zinnhobler (Hg.), Bischof Franz Joseph Rudigier und seine Zeit, Linz 1987.

Zinnhobler 1993/94: Rudolf Zinnhobler, Rudigier und Maria. Predigt bei der Altpetriner Maiandacht am Pöstlingberg (3. Mai 1991), in: NAGDL, 8. Jg., Heft 1, 1993/94, S. 100–102.

Zinnhobler 2002: Rudolf Zinnhobler, Das Bistum Linz. Seine Bischöfe und Generalvikare (1783/85–2000), Linz 2002.

English Abstracts

Günther Buchinger, Tobias Lindorfer

Linz's Mariendom: the manifestation of a historical turning point?

One of Austria's most important examples of neogothic religious architecture from the nineteenth century, the artistic design of Linz's Mariendom (New Cathedral) is the product of a complex combination of social transitions and political changes within the Church, as well as discussions in the arts, as analysed in this article. The construction project was initiated by Bishop Franz Joseph Rudigier, a disciple of clerical patriotism, who commissioned Vincenz Statz, an architect and stonemason trained in the Cologne cathedral workshop (Dombauhütte) who had a practice-oriented approach in the spirit of the Middle Ages. Congenially influenced by the attitudes of late Romanticism, they ventured into new artistic territory, crossing over the threshold to late Viennese Historicism without abandoning their roots in Romantic Historicism. The cathedral therefore stands at an artistic junction that coincides with a historical turning point for the Catholic church in Austria.

Anna Minta

Linz's Mariendom and its Gothic (Revival) style: a project of architectural and social reform

Bishop Franz J. Rudigier took the dogma of the Immaculate Conception as an opportunity to build a monumental cathedral in Linz. In April 1855 he called for a "beautiful and large temple in the Gothic or Byzantine style". Shortly afterwards the decision was made in favour of the Gothic style. The article argues that this stylistic decision was not only motivated by matters of aesthetic taste; rather, the choice of the Gothic (Revival) style was also part of efforts to pursue an ambitious project of social reform. The cathedral's construction is indicative of an attempt at moral mobilisation and social education in the spirit of Catholicism. By employing the Gothic style, iconography and value system which followed an idealised retrospective view of the Middle Ages, the cathedral became the focal point of a wide-reaching popular campaign for Christian values and community. Catholic periodicals, consulted as source materials, demonstrate that Gothic (Revival)

architecture was used both as a stylistic device and as a built vision for constructing Church and society.

Michael Hager, Katrin Spindler

(No) place for the monument: a study of public space based on the example of the Mariendom

An urban square along Herrenstrasse and Stifterstrasse was chosen as the construction site for Linz's Mariendom. The cathedral was built at a time when the surrounding quarter was already heavily developed, so this decision posed many challenges for the planners. The matter of creating a suitable plaza for the cathedral and gaining access to the area became the subject of many a design proposal. The management of the established urban fabric surrounding the sacred building and its historical holdings required a great deal of sensitivity. As natural as the spacious cathedral plaza and the fact that it is possible to walk around the building may seem today, they are in fact the result of a decades-long planning process that only reached its conclusion in the recent past. During the 100th anniversary of the cathedral's consecration in 2024, the building's history continues to be written in a forward-looking way with the addition of a new meeting place.

Markus Stickler

The Linz Cathedral Workshop: an interface between the Middle Ages and Modernism

Against the backdrop of an idealistic and romanticised attitude towards medieval construction workshops in the nineteenth century, the Linz Cathedral Workshop (Dombauhütte) was established on 5 May 1862 to mark the construction of the Mariendom. As a strictly paternalistic and hierarchical form of organisation, the Linz Cathedral Workshop is analysed as an institution that represents the conservative values of those in charge of the construction project. The Linz Cathedral Workshop repeatedly incorporated the latest technical tools into the practice of building the Mariendom to cope with the demands of this enormous construction project. In this sense, and in the disputes relating to the workers' movement that was emerging at the end of the nine-

teenth century, the Linz Cathedral Workshop reveals itself to be an institution in which aspects of Modernism and the Middle Ages reached their culmination.

Ewald Volgger

Linz's Mariendom: original interior concept and recent liturgical redesign

Conceived in the mid-nineteenth century, the original interior concept for Linz's Mariendom reflected the Church's requirements for places of worship and for altar design. The cathedral was built in the sober neogothic style, with only a few details changed at a later date. The interior of the church is informed by post-Tridentine Eucharistic theology, the contemporary understanding of ministry, and the prevailing ecclesiology. The reform by the Second Vatican Council brought about a fundamental change in the understanding of liturgy, and the Mariendom was redesigned in 2016 as a result. Following the model of the Church as communion, the new design allocates space for the assembled congregation and for ministries and services; a new central section in a tri-polar arrangement has also been created in the transept. The original interior design was retained, but with new possibilities carved out for the Liturgy of the Hours and the celebration of the sacraments, as well as for the many varied forms of liturgy.

Nina Kogler

"[...] Linz cathedral will serve as a monument to its founders for many centuries [...]": Bishop Franz Joseph Rudigier and the Cathedral of the Immaculate Conception in Linz

In 1855 the Bishop of Linz, Franz Joseph Rudigier, took the dogma of the Immaculate Conception as an opportunity to start work on a colossal cathedral construction project. Buoyed by devoted believers and the political and social context of the nineteenth century, as well as by the determination of the man behind the project, a monument to the centuries was created in the form of Linz's Mariendom. Taking a look behind the scenes of the building itself, this article uncovers the historical context in which the Cathedral of the Immaculate Conception was developed. It also shines a light on the role of the cathedral's founder, Franz Joseph Rudigier.

Martina Resch

Marian realms of possibility: the women of the Cathedral of the Immaculate Conception

One hundred years after its completion in 1924, the Mariendom is being remembered once again. As a virgin and a mother, the cathedral's namesake Mary was stylised into a model figure and served as an example for women, who witnessed the construction of this cathedral but have received scant attention to date. Mary remains a key figure in the Christian faith to this day. Her almost unparalleled image is used as a projection for adhering to a social order based on a binary construction of gender; but at the same time, she serves as an inspirational figure that touches upon the symbolic order of established power relations. It is down to each generation to renegotiate what Mary tells us and shows us about society and women today. A contemporary art project zeros in on the images of women in the Mariendom, opening up a Marian realm of possibility in the process; as a space for critical aesthetic discussion, the project addresses topical questions of gender equality in art, the Church and society.

Christina Wais-Wolf

The stained-glass windows of Linz's Mariendom: on the trail of past destruction and restoration

Every era naturally leaves behind its "traces" on a work of art, whether through the natural process of ageing or as a result of unintentional destruction. In the case of the stained-glass windows of Linz's Mariendom, of which there are more than seventy, the World War II era left behind severe damage in places, including the total loss of certain specimens. The windows in the clerestory were made in the Tiroler Glasmalerei, a stained glass and mosaic workshop in Innsbruck, at various points in time (1884/85, after 1910, 1964). The restoration work currently taking place makes it possible to take a close look at the older windows, and especially to study and document the interventions that were carried out after 1945. In combination with an analysis of contemporary source material obtained from Linz's diocesan archives, the article traces the history of the destruction and restoration of this glazing in great detail, also laying the all-important foundation for all reconstruction-related questions that arise in the course of the restoration project.

Susanne Beseler

**“You are all-beautiful, O Mary! In you there is no sin.”
Restoration aspects related to the décor of the apse
chapel in Linz’s Mariendom**

Not only is the apse chapel of Linz’s Mariendom one of the cathedral’s architectural highlights, but it is also a meticulously designed synthesis of the arts with its decorative liturgical features on the altars and mosaic blind windows. A comprehensive study of the nine high altars and eight mosaics was carried out as part of a restoration survey conducted in 2022. The objective, in addition to examining the historical holdings, was to identify any damage and assess the overall condition. A concept for the historically appropriate preservation of the structure was developed in consultation with the Bishop Rudigier Foundation and the Austrian Federal Monuments Office (Bundesdenkmalamt) based on the findings, and this was followed by the exemplary restoration of a chapel. Going beyond a purely restoration-based perspective and taking into account materials, surfaces and methods, this article hazards a look at the décor of the apse chapel to create a greater awareness of this cohesive, complex ensemble and to underline its significance within the history of art.

Judith Wimmer

**Liturgical objects in Linz’s Mariendom: “[...] art and style
painstakingly taken into consideration [...]”**

In parallel to the construction of the neogothic Mariendom in Linz, a wave of equipment consisting of liturgical utensils and sacred textiles began to form. Like the architecture itself, these items are closely based on models from the Middle Ages. Their designs were by and large penned by the master builders – most notably Vinzenz Statz. The result is a uniformity of style and iconography that comes close to the idea of the total work of art. The objects produced in 1878 to mark the 25th episcopal anniversary of the cathedral’s founder, Bishop Franz Joseph Rudigier, are the crowning glory in the cathedral’s treasure chest. They were commissioned to contractors throughout Austria and in Germany. Funding was mainly provided by donations and foundations. In terms of liturgical equipment, Gothic purism only began to give way to a greater variety of styles in the twentieth century.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Susanne Beseler
info@planB.or.at

Günther Buchinger
guenther.buchinger@denkmalforscher.at

Michael Hager
hager@moserundhager.at

Nina Kogler
Katholische Privat-Universität Linz
n.kogler@ku-linz.at

Tobias Lindorfer
tobias.lindorfer@outlook.com

Anna Minta
Katholische Privat-Universität Linz
a.minta@ku-linz.at

Martina Resch
Katholische Privat-Universität Linz
m.resch@ku-linz.at

Katrin Spindler
spindler@moserundhager.at

Markus Stickler
Bundesdenkmalamt
markus.stickler@bda.gv.at

Ewald Volgger OT
Katholische Privat-Universität Linz
e.volgger@ku-linz.at

Christina Wais-Wolf
Österreichische Akademie der Wissenschaften
christina.wais@oeaw.ac.at

Judith Wimmer
Diözese Linz
judith.wimmer@dioezese-linz.at

Abbildungsnachweis

Beitrag Günther Buchinger, Tobias Lindorfer:

Abb. 1, 2, 7: Irene Hofer, Bundesdenkmalamt.
Abb. 3–6, 8, 9: Tobias Lindorfer.
Abb. 10: Dombauhütte Linz.

Beitrag Anna Minta:

Abb. 1–4, 6: Diözesanarchiv Linz, Bildarchiv.
Abb. 5a–c: Christliche Kunstblätter Jg. 21 Nr. 1 (1880), Jg. 24 Nr. 8 (1883), Jg. 26 Nr. 11 (1885), Diözesanbibliothek Linz.
Abb. 7: Ave-Maria!, Diözesanbibliothek Linz.
Abb. 8: Diözesanarchiv Linz.

Beitrag Michael Hager, Katrin Spindler:

Abb. 1, 3–5: Diözesanarchiv Linz.
Abb. 2, 6, 8: Diözesanarchiv Linz, Bildarchiv.
Abb. 7: Diözesanarchiv Linz, Grafikarchiv.
Abb. 10, 11: Mariendom Linz, Planarchiv.
Abb. 12: Bischof-Rudigier-Stiftung.
Abb. 13: Pertlwieser/PTU.
Abb. 14: Peter Haimerl Architektur.

Beitrag Markus Stickler:

Abb. 1–2: Mariendom Linz, Planarchiv.
Abb. 3–4: Diözesanarchiv Linz, Bildarchiv.
Abb. 5: Oberösterreichischer Pressvereins Kalender.

Beitrag Ewald Volgger:

Abb. 1–4: Mariendom Linz, Planarchiv.
Abb. 5: Ewald Volgger.
Abb. 6: Diözese Linz.

Beitrag Nina Kogler:

Abb. 1–2: Diözesanarchiv Linz.
Abb. 3–4: Irene Hofer, Bundesdenkmalamt.

Beitrag Martina Resch:

Abb. 1, 3, 4: Foto: Daniel Podosek, Österreichische Akademie der Wissenschaften / Corpus Vitrearum.
Abb. 2: Dombauverein.
Abb. 5–7: Margit Greinöcker.
Abb. 8: Foto: Daniel Podosek, Bildbearbeitung Zoe Goldstein, Österreichische Akademie der Wissenschaften / Corpus Vitrearum.
Abb. 9–10: Zoe Goldstein.

Beitrag Christina Wais-Wolf:

Abb. 1–2, 5, 8, 10: Bettina Neubauer-Pregl, Bundesdenkmalamt.
Abb. 3, 6a, 6b: Mariendom Linz, Planarchiv.
Abb. 4, 9: Christina Wais-Wolf.
Abb. 7: Foto: Christian Preining, Diözesanarchiv Linz, Inv. Nr. MIII 137, Linz Neuer Dom.

Beitrag Susanne Beseler:

Abb. 1, 3–12: Susanne Beseler.
Abb. 2: Plangrundlage: Dombaumeister Wolfgang Schaffer, Bearbeitung und Verortung: Susanne Beseler.

Beitrag Judith Wimmer:

Abb. 1–8: Irene Hofer, Bundesdenkmalamt.