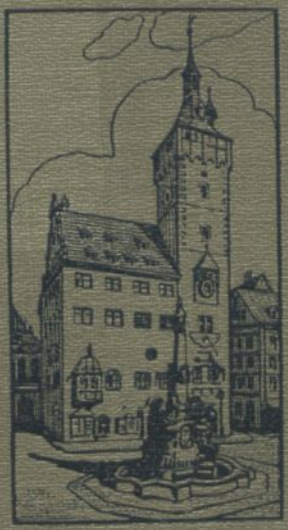
BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 54

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej
100100254676

FR. FRIEDR. LEITSCHUH

WÜRZBURG



MIT 146 ABBILDUNGEN

VERLAG E. A. SEEMANN / LEIPZIG

Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 1938 I

8° 2825.
54

BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN
BAND 54 ▫ WÜRZBURG

Würzburg vom Käppele aus gesehen.

M. 1938 I

WÜRZBURG

VON FR. FRIEDR. LEITSCHUH

MIT 146 ABBILDUNGEN

1869

BIBLIOTHEK DER BAUGEWERKSCHULE BRESLAU

LEIPZIG 1911

VERLAG VON E. A. SEEMANN

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Inw. 6847
352393 L/1
R
Abt. 856/50

DRUCK VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., LEIPZIG

VORWORT

Die nachfolgende zuſammenfaſſende Schilderung der Kunſtentwicklung Würzburgs iſt in der Hauptſache aus zahlreichen Vorträgen entſtanden, die ich von 1894—1907 faſt alljährlich im Kunſt- und Altertumsverein meiner Vaterſtadt gehalten habe. Ich darf deshalb wohl ſagen, daß ich mich bemühte, faſt jeden Bauſtein, der in dieſer kunſtgeſchichtlichen Darſtellung Verwendung fand, mit eigener Hand zu bearbeiten. Selbſtverſtändlich habe ich auch die leider nur wenigen kunſtwiſſenſchaftlichen Vorarbeiten anderer ſorgfältig nachgeprüft und zu ihren Ergebniſſen Stellung genommen. Bei der mir von meinem lieben Verleger auferlegten Beſchränkung auf eine gemeſſene Bogenzahl mußte ich freilich zu meinem Bedauern darauf verzichten, mein geſamtes Material über die Kunſt Würzburgs hier vorzulegen und mich häufig mit knappen Andeutungen über die Reſultate meiner Forſchungen beſcheiden.

Aber trotzdem hoffe ich, mit meiner Darſtellung der Kunſtentwicklung Würzburgs, die ich im innigen Zuſammenhange mit der Geſchichte und der Kultur zu behandeln unternommen habe, das Verſtändnis für das eigenartige Weſen der kunſtreichen Mainſtadt und der in ihr lebendigen Kräfte in weiten Kreiſen wecken zu können. Und weil ich ſelbſt aus weiter Ferne den innern Sehnſuchtsblick nach der Stadt richte, die mit meinen Gedanken von Glück und Frohſinn innig verwachſen iſt, ſo wird vielleicht manchen der freundlichen Leſer, dem ich ein Führer durch die alte Biſchofsſtadt ſein möchte, dieſelbe Luſt und Freude an der ruhmreichen, heiteren Muſenſtadt erfüllen, die mir in den nachſtehenden Blättern die Feder geführt hat.

Düdingen (Schweiz), im Juni 1911.

Profeſſor Dr. **Fr. Friedr. Leitſchuh.**

INHALTSÜBERSICHT

Seite

Vorwort V

I. Würzburgs Kultur und Kunst im frühen Mittelalter . 1
Der hl. Kilian — Liebfrauenkirche auf dem Kastell — St. Salvatormünster — Angelsächsische Handschriften — Der Urbau des Domes — Neumünster, Haug und St. Stephan.

II. St. Burkard 20

III. Der Kilians-Dom 29
Die Denkmäler im Dom.

IV. Die übrigen Kirchen des romanischen Stils 63
Kloster Oberzell — Schottenkirche — Neumünster.

V. Würzburgs Wehr- und Wohnbau im Mittelalter . . 84
Die Curia Regia — Der sog. Graf Eckardsbau — Feste und Schloß Marienberg.

VI. Die Gotik 111
Meister Arnold — Michael de Leone — Gotische Höfe — Bürgerspital.

VII. Die gotischen Kirchen 120
Franziskanerkirche — Abtei Himmelspforten — Dominikanerkirche — Deutschhauskirche — Marienkapelle.

VIII. Die Renaissance 159
Universität — Neubaukirche — St. Gertraud — Profanbauten.

IX. Das Barock 179
Der „Würzburger Stil" — Die Kirche der Karmeliten — Stift Haug — Die Befestigungsbauten — Das Residenzschloß am Rennweg — Das Juliusspital und sein Gartenpavillon — Profanwerke.
Fassade der Neumünsterkirche — Rückermaingebäude — Jesuitenkollegium — St. Peterskirche.

X. Die Residenz 204
Balthasar Neumann — Die Fresken G. B. Tiepolo's — Der Kunstschlosser Joh. Georg Oegg — Die Bildhauerfamilie van der Auvera und J. P. A. Wagner.

XI. Das Rokoko 230

Balthasar Neumanns übrige Werke in Würzburg.

Das Huttenschlößchen — Die Schönbornsche Begräbniskapelle — Die Wallfahrtskirche auf dem St. Nikolausberg — Kloster Oberzell — Der Rote Bau des Bürgerspitals — Das Jagdzeughaus — Privatbauten.

Rokokodekoration und -Plastik.

Das Haus zum Falken und andere Privathäuser — Die Brunnen — Lustschlößchen Veitshöchheim — Mainbrücke — Kranentor.

XII. Der Klassizismus 264
Michaelskirche — Hospitalkirche — St. Stephanskirche — Zuchthaus — Plastik.

XIII. Rückblick und Ausblick auf die neue Zeit 273

ZU DEN ABBILDUNGEN

Die meiſten Abbildungen ſind nach Aufnahmen des Herrn Hofphotographen Konrad Gundermann in Würzburg angefertigt; für die Abbildungen 46, 48, 49, 50 ſtellte Herr Dr. C. Krollmann (Schlobitten), für die Abbildungen der Neuen Univerſität das kgl. Univerſitätsbauamt und für die Abbildungen des Rathauſes der Stadtmagiſtrat Würzburg die Aufnahmen zur Verfügung. Zur Abbildung 37 wurde eine Aufnahme vom Hofphotographen Albert in Würzburg, zu Abbildung 58 vom Kunſtverlag W. Sattler in Würzburg und zu Abbildung 100 von der Neuen Photographiſchen Geſellſchaft in Berlin benutzt. Die Abbildungen 84, 98, 103, 105, 129 und 133 ſind nach den Lichtdrucken von C. Gurlitt's „Würzburg" in den Hiſtoriſchen Städtebildern (Verlag von E. Wasmuth, Berlin) und Abbildung 140 nach einem Lichtdruck in dem Werke: Der Walhallafries von Martin v. Wagner hergeſtellt; die Abbildungen 47, 130 und 131 ſind nach den Originalen wiedergegeben.

Abb. 2. Tympanon vom alten Stift Haug. (Luitpold-Museum.)

I. WÜRZBURGS KULTUR UND KUNST IM FRÜHEN MITTELALTER

DER HL. KILIAN — LIEBFRAUENKIRCHE AUF DEM KASTELL — ST. SALVATORMÜNSTER — ANGELSÄCHSISCHE HANDSCHRIFTEN — DER URBAU DES DOMES — NEUMÜNSTER, HAUG UND ST. STEPHAN

DU wirst glücklich sein, o Würzburg und nicht ruhmlos unter den deutschen Städten, stehst du auch jetzt noch hinter mancher anderen zurück, so wirst du doch bald um deines Schmuckes mit den Leibern der Märtyrer willen nicht geringer als jene gehalten werden."

Diesen alten, geheiligten Spruch legt die Lebensbeschreibung des Bischofs Burkard dem hl. Bonifazius in den Mund. Der Apostel der Franken soll, als er den neuen Bischof Burkard in den Sitz seines Bistums einwies, die reiche Zukunft Würzburgs in prophetischer Weise vorausgesagt haben.

Des hl. Bonifazius Verheißung sollte wunderbar in Erfüllung gehen. In wenigen Städten stieg eine so leuchtende Kultur empor, wie auf diesem Boden, den der Blutstrom der christlichen Märtyrer benetzt hatte. Glänzende Zeugen der frischen Entwicklung, des Wohlstandes, der kirchlichen Gesinnung, des steten Wachstums an

äußerem Anſehen und innerer Kraft ſind zunächſt die zahlreichen majeſtätiſchen Kirchen und Stifte. Aber kein weltmüder und lebensſatter Geiſt wurde in den Gotteshäuſern der alten Kiliansſtadt großgezogen; von freudigem Lebensgefühl und frohem Mut und Behagen künden die ſtolzen Werke, die raſtloſe Kulturarbeit hier geſchaffen. Glückſtrahlend ſchauen ſie in echter Feiertagsſtimmung in das ſonnige, geſegnete Land mit ſeinen herrlichen grünenden Weingeländen, und der eherne Gruß ihrer Glocken iſt ſo harmoniſch geſtimmt wie das ganze künſtleriſche Schaffen auf dieſem gottgeweihten Boden, wie die feinen Linienzüge der vom glitzernden Band des Mains belebten fränkiſchen Landſchaft.

Kein Wunder, daß Fürſtengunſt dieſem köſtlichen Erdenfleck mit ſeiner vorteilhaften geographiſchen Lage wirtſchaftliche und politiſche Macht gewährte. Nicht daß die von Anfang an der Kaiſeridee gewonnene mittelalterliche Biſchofsſtadt auch tatſächliche Reſidenz eines Kaiſers geworden wäre. Aber die Zeiten beſonderer Wahl und Auszeichnung, die nicht nur die Verleihung von Rechten und Privilegien, ſondern auch den koſtbaren Ausdruck des innigen Verſtändniſſes für das eigenartige Weſen und die aufſtrebende Kulturtendenz der Stadt brachten, hoben mächtig ihr Anſehen und ihre Würde im Reiche.

So war es für Würzburg eine ruhmvolle, glänzende Zeit, als die deutſchen Könige ihre Züge von den Ufern des Mains aus nach dem fernen Süden unternahmen. Kaiſer Friedrich I. hatte Kirchenverſammlungen und ſeine wichtigſten Reichstage in Würzburg gehalten und ſo der Stadt den Glanz einer Hauptſtadt verliehen.

Auch ſein Sohn Heinrich VI. war ihr ſehr zugetan, ſogar der den Welfen befreundete Sachſe Otto IV. hielt hier eine Reichsverſammlung ab, und Heinrich, der Sohn Friedrichs II., weilte eine Zeitlang in Würzburgs Mauern.

Den Grund und Anſtoß zu ihrer Blüte aber verdankt ſie dem hl. Kilian, mit deſſen Namen die oſtfränkiſche Kulturgeſchichte beginnt.

Der Frankenapoſtel Kilian war Ire. Mitglied einer Ordensgeſellſchaft der Regel Kolumba's, zog Kilian, ſchon in Irland mit der biſchöflichen Würde bekleidet, gleich vielen ſeiner Landsleute als Glaubensbote hinaus, begleitet von elf Genoſſen. Das Land ſeiner Wirkſamkeit war Oſtfranken, und die Stätte, an die ſich hauptſäch-

lich sein Name knüpft, ist Würzburg. Hier, am Fuße des Kastells, ließ sich Kilian mit seinen Genossen Kolonat und Totnan 686 nieder; von hier aus machte er seine Reise nach Rom, von hier aus unternahm er seine Bekehrungszüge durch das Thüringerland.

Als Kilian zu den Gartenbauern nach Würzburg kam, lohten noch die Flammen an den heidnischen Opferstätten empor. So galt es erst ein Niederreißen. Kilian ließ die Götzenbilder, die auf dem Berge standen, wo die Göttin Diana (auch Berchta, Hulda, Holla) ihr Heiligtum hatte, in den Fluß versenken. Als aber im Jahre 1474, bei der Fundamentierung der Pfeiler der Mainbrücke, die Bildsäulen der Götzen aus den Fluten des Maines wieder emportauchten, gönnte man ihnen, als einer letzten Erinnerung an die alten Götter des Frankenlandes, ruhigen Herzens eine Stätte an den Greden des Domes. Kilians Glaubensbegeisterung trägt wie sein ganzes Bekehrungswerk den Stempel kluger Duldsamkeit. Sein mildes Wort fiel bei dem Frankenvolke, dem er das Geheimnis des christlichen Glaubens offenbarte, auf fruchtbaren Boden. Auch der heidnische Herzog Gozbert lauschte den erleuchtenden Gedanken des herzensreinen Kilian und entschied sich, freilich nach längerem Zögern, zur Annahme des Christentums. Gleich Johannes dem Täufer soll Kilian der Rache einer haßerfüllten Herodias zum Opfer gefallen sein. Er hatte angeblich die Ehe Gozberts mit Geilana deshalb mißbilligt, weil die Herzogin in erster Ehe mit dem verstorbenen Bruder Gozberts vermählt war. Die Verheiratung mit der Witwe des Bruders war nach damals geltendem kanonischen Rechte unstatthaft. Und Gozbert hatte deshalb auch versprochen, eine Trennung von seiner Gemahlin zu gelegener Zeit herbeizuführen. Diesen Sieg des hl. Kilian vermochte aber die in ihren vermeintlichen Rechten tiefgekränkte Geilana nicht zu ertragen: sie sann auf Rache und mietete Mordgesellen, die den hl. Kilian und seine beiden Genossen im Jahre 689 heimlich töteten, während Gozbert auf einem Heereszuge fern der Heimat weilte. Von Gewissensbissen gefoltert, klagte sich der Mörder bei dem heimgekehrten Herzog an und nannte Geilana als Anstifterin des Verbrechens. Daraufhin berief Gozbert die Getauften zu einer Versammlung, in der über das Schicksal des Mörders entschieden werden sollte. Aber nach dem Antrag eines angesehenen Mannes, wohl eines Familienhauptes, der bis-

her ein prieſterliches Amt bekleidet hatte, wurde die Freilaſſung des Mörders beſchloſſen und die Rache dem Chriſtengotte anheimgegeben.

Aus dem Blutſtrom aber, der den Boden Würzburgs weihte, wuchs das demütige evangeliſche Senfkorn zu einem mächtigen Baum empor. Zur Ehre des hl. Märtyrers türmte ſich Stein auf Stein, ſein Wirken ſchildern die Gemälde an den Wänden und die in Farbenglut leuchtenden Fenſter, ſeine Reliquien wurden gefaßt in Gold und Edelſteine. Die Verehrung des hl. Kilian wurde zum befruchtenden Element der fränkiſchen Kultur, ſein Körper beſchützte und weihte den Boden des Frankenlandes wie der des hl. Markus den venezianiſchen Boden geſchützt und geheiligt hatte.

Gozberts Nachfolger Hetan II. erſcheint als einer der werktätigſten Förderer der chriſtlichen Lehre und Kirche. Ein monumentales Denkmal dieſer Geſinnung war die Erbauung der Liebfrauenkirche auf dem Kaſtell, die unter Karlmann ausdrücklich als „Cappella in honorem St. Mariae constructa" bezeichnet wird. Dieſe Baſilika, die von Biſchof Willibrord 706 geweiht wurde, iſt nicht völlig vom Erdboden verſchwunden; es ſteht noch von dem erſten aus Stein aufgeführten Kirchenbau Frankens ein Teil des außen runden Kuppelraums, deſſen ſtarke Mauer im Innern durch ſechs tiefe rundbogige Niſchen gegliedert iſt (Abb. 3). Ähnlich dem Rundbau der St. Veitskirche auf dem Prager „Hradſchin", iſt ſie den frühchriſtlichen Mauſoleen verwandt. Das maſſive Erdgeſchoß aus grobem Bruchſteinmauerwerk ſtammt noch vom Bau des achten Jahrhunderts, während das in der Mauerſtärke geringere, in der Außenanſicht rückſpringende Obergeſchoß, mit Liſenen und einem auf Konſolen (Tier- und Menſchenköpfen) ruhenden Rundbogenfries gegliedert, im 12. Jahrhundert hinzugefügt wurde.

Das merovingiſche Kaſtell aber wurde ſeines fortifikatoriſchen Charakters nach Hetans Tod faſt völlig entkleidet. Unter Hetans Erbtochter Immina drohte die urſprünglich zur Landesverteidigung beſtimmte Burganlage ein Ruheſitz für adlige Damen zu werden, die in klöſterlicher Stille ein beſchauliches Leben führen wollten.

Bald nach Hetans Tod, im Jahre 719, war der Glaubensbote Bonifazius zum erſtenmal nach dem öſtlichen Franken gekommen: nach drei Jahren erfolgte ſein zweiter Beſuch des Landes. In dieſe Zeit fallen die Anfänge der kirchlichen Ordnung in Franken. Es

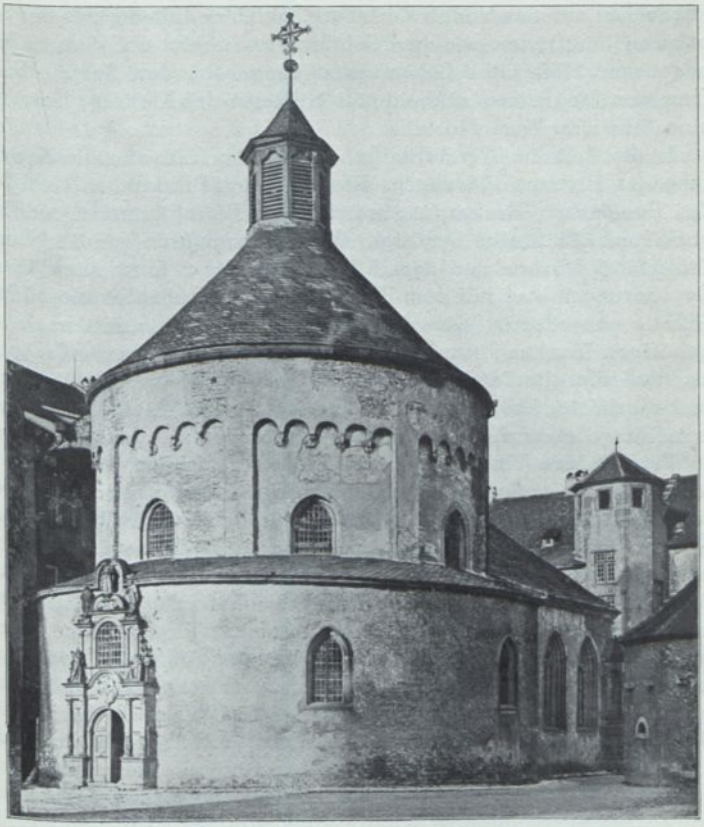


Abb. 3. Rundkirche U. L. Frau auf dem Marienberg.

muß unentſchieden bleiben, ob es dem eigenen Willen Imminas entſprang, auf das Kaſtell als ihr väterliches Erbe Verzicht zu leiſten, oder ob ſich leicht verſtändliche Bemühungen geltend machten, ſie zum Tauſch mit einem ſowohl in ſtrategiſcher als in kirchenpolitiſcher Hinſicht weit weniger wertvollen Sitz zu überreden. Tatſächlich verzichtete Immina 742 auf das Kaſtell Virteburc und

begab ſich auf das Schloß Karlsburg, um hier mit mehreren vornehmen Jungfrauen adeligen Geblüts das bereits auf dem Kaſtell begonnene klöſterliche Leben fortzuſetzen. An der Spitze dieſer frommen Jungfrauen erſcheint als Stifterin des Kloſters, Gertrud, eine Schweſter Karl Martells.

In die Zeit der Verzichtleiſtung Imminas fällt nun die Errichtung des Bistums Würzburg. Einer der angelſächſiſchen Gehilfen des Bonifazius, Burkardus, wurde zum Biſchof geweiht und 743 vom Papſte Zacharias beſtätigt. Das Bistum wurde von Karlmann 746 mit 25 Kirchen und dem Kloſter Karlsburg ſamt allen ihren Zugehörungen und mit dem Bezuge höchſt bedeutender königlicher Gefälle ausgeſtattet. Das Kaſtell Virteburc aber mit der dazugehörigen Markung wurde als Biſchofsſitz auserſehen. So kam es, daß die alte Marienkirche, die Herzog Hetan gebaut hatte und die in der Folge dem Berg den Namen gab, nahe daran war, zum Range einer Kathedralkirche erhoben zu werden.

Verſchiedene Umſtände, zunächſt die für eine größere Niederlaſſung wenig geeignete Lage des Berges, ließen es aber ratſamer erſcheinen, die altheilige Stätte zu verlaſſen und jenſeits des Maines, in der Ebene, einen neuen Boden für Kirche und Kloſterbau urbar zu machen — die Wahl fiel auf die geweihte Stätte, an der der hl. Kilian und ſeine Genoſſen den Tod erlitten hatten. Die von Burkardus gebaute Kirche war eine mit Glockentürmen ausgeſtattete Holzkirche mit Blockverband (more Scotorum de robore secto), die in der Mitte des 8. Jahrhunderts vollendet, aber ſchon am 5. Juni 855 durch Brand wieder zerſtört wurde. Die Holzkirche des hl. Burkardus, wie des Bonifazius erſte Kloſterkirche in Fulda zur Ehre des göttlichen Erlöſers geweiht und wie das gleichzeitig errichtete Kloſter mit dem Namen: Domus Salvatoris bezeichnet, wurde beſonders dadurch wichtig, daß nach der Erhebung der hl. Leiber der Märtyrer 752 in ihr die Überreſte der Heiligen beigeſetzt wurden, die ſeit ihrer Auffindung ihre Ruheſtätte in der Liebfrauenkirche gefunden hatten. Unter den Gegenſtänden, die mit den hl. Leibern begraben worden waren, werden an erſter Stelle „capsae“ (Kapſeln mit Reliquien) erwähnt; dann auch das Plenarium des Wanderbiſchofs, das ſeit Jahrhunderten als Nationalheiligtum von den Franken verehrt wird.

Unter den Mönchen des St. Salvatormünſters, den Hütern des

St. Kiliansgrabes, befanden ſich ohne Zweifel vorwiegend Iren; mit iriſchen Mönchen bevölkerte der hl. Burkardus auch ſein Benediktinerkloſter, das er dem hl. Andreas weihte. Die Wohnung des Biſchofs befand ſich in dieſem Kloſter am Fuße des Marienberges, geheimnisvoll in den Schatten des Tales eingebettet, ferne von menſchlichen Wohnungen. Hier in dieſer feierlichen Einſamkeit, wo die Wälder ſich bis ans Ufer des Maines drängten, im Schweigen der Natur, war der Ort frommer Ruhe und Sammlung gefunden, den der hl. Burkardus nicht nur für ſeine Mönche geſucht hatte, ſondern auch für ſeine Schüler, die er aus edlen fränkiſchen Geſchlechtern heranzog.

Vom Andreaskloſter, aus dem auch die Würzburger Biſchöfe Megingaud, Bernwelf und Bernward hervorgingen, iſt jenes erwärmende Feuer des Wiſſens und der Geſittung ausgegangen, dem wir die Anfänge des wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Lebens mit verdanken. Neben Fulda iſt Würzburg ein Herd kultureller Bewegung durch ſeine klöſterlichen Schulen, beſonders durch ſeine Salvatorſchule, an welcher der 837 verſtorbene Ire Clemens wirkte, der vorher eine bedeutende Stelle als Lehrer der Palaſtſchule Ludwigs des Frommen eingenommen hatte.

Es darf bei einer Würdigung der zahlreichen Handſchriften des 8. und 9. Jahrhunderts, die heute noch in Würzburg aufbewahrt werden (Kgl. Univerſitätsbibliothek), das Ergebnis nicht wundernehmen, daß ſie, obwohl ſie in ihrem Schriftcharakter und ihrer Ausſchmückung die angelſächſiſche Art zeigen, doch zum überwiegenden Teil in Würzburg entſtanden ſind, denn in Deutſchland herrſchte ſeit dem 8. Jahrhundert in der Fuldaiſchen Schreibprovinz, zu der auch Würzburg gehörte, die inſulare Schrift.

Den Grundſtock für eine Bücherſammlung brachte freilich Burkardus aus Rom und aus ſeiner alten Heimat mit; einzelne der ehrwürdigſten Codices werden dem Beſitze des hl. Kilian entſtammen. Das kunſtgeſchichtlich Wertvollſte geht aber auf das 8. und 9. Jahrhundert zurück. So zählt ein Plenarium (M. th. f. 68), das angeblich einſt dem hl. Burkardus gehörte, zu den größten Schätzen der Univerſitätsbibliothek. Sein Einband iſt nicht in Elfenbein, ſondern in Wallroßknochen geſchnitten, wahrſcheinlich nicht in Byzanz, ſondern nach byzantiniſchen Vorbildern von einem kunſtgeübten Angelſachſen in Franken. Unter einem kuppel-

artigen Baldachin, von Säulen getragen, ſtehen Maria und St. Nikolaus. Nimbus, Säume und Gewandverzierungen waren einſt, wie die Spuren beweiſen, vergoldet, als Augen der Figuren ſind Korallen eingeſetzt; die Verzierung der Decke beſtand einſt aus Plättchen vom reinſten Golde, in der Ecke iſt noch eine Spur davon wahrzunehmen. Sehr bedeutſam iſt auch die mit den Mitteln der Durchbrechung künſtleriſch behandelte Silberplatte der Rückſeite aus dem 12. Jahrhundert, die auf einem gelben Seidendamaſt aufgelegt iſt, der zugleich als Überzug des Einbandes dient. Der Seidendamaſt zeigt Paare von Greifen und Jagdpanthern in Kreiſen und dürfte die aus dem 12. Jahrhundert ſtammende gröbere (ſizilianiſche?) Nachbildung eines orientaliſchen Gewebes ſein. Der Cod. Mp. theol. fol. 66 enthält übrigens auf der Innenſeite des Deckels einen Seidenſtoff mit großen Tauben in blauer Seide broſchiert auf gelbem Grunde, der byzantiniſchen Urſprungs iſt und dem 10. Jahrhundert angehört.

Die Ornamentik, das reiche Laubwerk der erwähnten Silberplatte, iſt vorwiegend graviert, ebenſo die die Mitte einnehmende Darſtellung der Majeſtas: Chriſtus thront, umgeben von den vier geflügelten Evangeliſtenſymbolen in Medaillons, während der Grund dazwiſchen ausgeſchnitten iſt. Die Technik iſt das Opus interrasile, das Theophilus in ſeinem Lehrbuch, der Schedula diversarum artium, beſchreibt. Merkwürdig iſt die ſtiliſtiſche und techniſche Verwandtſchaft dieſer Silberplatten mit Bamberger Einbänden und dem Paderborner Tragaltar des Benediktinermönches Theophilus Rogerus, des Verfaſſers der Schedula; intereſſant iſt auch, daß dieſer Tragaltar, den der Paderborner Biſchof Heinrich II. 1100 beſtellte, die Majeſtas mit den hh. Kilian und Liborius zeigt.

Theophilus Rogerus, dem die verfeinerte Griechenkunſt als Vorbild ſeines Schaffens galt, hat durch ſein ausgeſprochenes Lehrtalent zahlreiche Schüler in dieſer Richtung herangebildet, und einem dieſer Schüler — wenn nicht ihm ſelbſt — iſt auch der Würzburger Einband zuzuſchreiben.

Würzburger Urſprungs dürfte der in angelſächſiſcher Halbkurſiv geſchriebene Cod. M. p. th. f. Nr. 69 ſein, der neben ſorgfältig gemalten Initialen auch eine von einem auf Säulen ruhenden Bogen eingeſchloſſene, formloſe Darſtellung der Kreuzigung

Chriſti zeigt — mit der Feder mühſam gezeichnet und farbig ausgeführt — darunter einen von zehn Perſonen beſetzten Kahn, der über das wogende Meer, in dem einige Fiſche ſchwimmen, hinübergerudert wird. Wohl eine Anſpielung auf die Berufung zum Apoſtelamt, aber gleichzeitig noch mehr: auch eine ergreifend geſtammelte Erinnerung an das eigene Miſſionswerk, eine Art Stifterbildnis in wunderlich unbeholfener Form. Vermutlich iſt aus der Feder des angelſächſiſchen Mönches Gundheri, der eine Anzahl Würzburger Handſchriften mit kunſtvoll verſchlungenen Initialen ſchmückte, auch dieſe figürliche Darſtellung hervorgegangen.

Ein anderer erfindungsreicher angelſächſiſcher Initialenkünſtler, der ſeine Zierbuchſtaben mit Bandgeflecht und Linienverſchlingungen bedeckte und an ihre ſchlanken Endigungen großäugige Vogelsköpfe ſetzte, iſt Erconfrit, der in einer Würzburger Handſchrift (M. p. th. f. 47), die dem Beſitze des hl. Burkardus entſtammt, in angelſächſiſcher Runenſchrift ſeinen Namen verzeichnet hat. Andere Würzburger Handſchriften (wie M. p. th. f. 18) zeigen den Tierkörper ganz in der Form des Bandornaments aufgelöſt. Die reizvollen Linienzüge der angelſächſiſchen Schriftmalerei werden durch eine leichte aber ſorgfältige Farbenanlage gehoben, die gerne Strohgelb, Grün und Schwarz dem Zinnober paart, aber das Gold ängſtlich meidet.

Dieſe Zierkunſt der Angelſachſen ſtimmt in ihren Grundzügen mit den germaniſchen Metallverzierungen ſeltſam überein, wie z. B. mit der bei Würzburg gefundenen berühmten Silberfibel mit vergoldetem Tierkopf und Bandornamenten, ſo daß man in ihr ein Wiederaufleben der geſamten Motive altgermaniſcher Ornamentik erblicken möchte. Es war alſo, bei aller Fremdartigkeit dieſer Gebilde, doch keine nur von außen künſtlich eingepflanzte Kultur, die wir am Mainſtrom ſich zu kurzer Blüte entwickeln ſehen.

Die Zeit der Karolinger hatte im Bistum Würzburg mancherlei tiefgehende Wandlungen herbeigeführt. Aus demütiger klöſterlicher Wirkſamkeit, die freilich von dem Ruhm, am Siege des Chriſtentums hervorragenden Anteil zu haben, gekrönt war, ſtieg das Bistum, begünſtigt von den Frankenkönigen, raſch zu einer weltlichen Machtſtellung empor. Die Wogen des Parteikampfes in der fränkiſchen Monarchie machten auch vor dem geiſtlichen

Staate nicht Halt. Das Kulturleben ſpielte ſich nicht mehr in kleinem ausgewählten Kreiſe ab — auch das Volk, das langſam zur Bildung herangezogen werden ſollte, ſollte fühlen, daß es die aus der Vorzeit ererbte ſtreitbare Art in den Dienſt neuer Lebensaufgaben unter dem Banner des hl. Kilian ſtellen könne.

Von der Stille des weltfremden Kloſterlebens verſprachen ſich die Biſchöfe keine politiſchen Erfolge. So zog Bernwelf, der ſich bei dem Unterwerfungs- und Bekehrungswerk der Sachſen hohe Verdienſte erworben hatte, nicht mehr in das einſame Andreaskloſter, ſondern nahm ſeine Wohnung im Salvatorhauſe.

Auf ein leiſes Zurückdrängen britiſchen Weſens und britiſcher Elemente zielten andere neue Einrichtungen ab, als Hofkapläne und Vertraute der Karolinger, tatkräftige und ehrgeizige Staatsmänner, meiſt oſtfränkiſcher Abſtammung, den Würzburger Biſchofsſtuhl beſtiegen. Die weitverzweigten politiſchen Beziehungen führten aber mancherlei wichtige Vorteile für den Beſitz des Bistums, wie für das geiſtige Leben herbei. Jedenfalls ſtand die Würzburger Domſchule in karolingiſcher Zeit auf hoher Stufe. Ihre wertvollſte Förderung fand ſie von Fulda aus, unterſtützt durch das lebhafte Intereſſe, das Hrabanus Maurus der Bücherſammlung des Domſtiftes widmete, aber auch Mainz, das den Schüler des Erzbiſchofs Otgar, Ruathelm, als Lehrer an die Würzburger Domſchule geſchickt hatte, übte wohltätigen Einfluß aus. Mancher karolingiſche Kodex, den heute noch die Univerſitätsbibliothek bewahrt, iſt wohl in Würzburg geſchrieben worden, wie Gregors Homilien (Msc. theol. fol. 149a), die die heimatſtolze Inſchrift enthalten: Est Franco Demerlanus, qui scripsit. Wenn trotz alledem von einer Würzburger Miniatorenſchule in der karolingiſchen Epoche nicht die Rede ſein kann, ſo erklärt ſich dies aus den unruhigen Zeiten, aus den Folgen der Reorganiſation der Würzburger Domſchule, aus der geringen Seßhaftigkeit der damaligen Mönche in Würzburg. Von der Fuldaer Kunſtſchule und von anderen Orten her fanden aber bedeutſame Bilderhandſchriften ihren Weg nach Würzburg. Von einer karolingiſchen Handſchrift, dem berühmten Evangelienkodex (Msc. theol. fol. Nr. 66), wiſſen wir, daß ſie zwar im 9. Jahrhundert geſchrieben, aber erſt am Ausgang des 10. Jahrhunderts mit Malereien nach karolingiſchen Vorlagen verſehen und koſtbar gebunden wurde.

Die Würzburger Biſchöfe der karolingiſchen Zeit haben auf den Kriegszügen gegen die Heiden, gegen Slawen und Normannen manchen blutigen Sieg mit erkämpft und auch manche künſtleriſche Beute mit heimgetragen. Wenn wir von dem kriegsluſtigen Biſchof Arno (855—893) hören, daß er zur Kriegstüchtigkeit das Verſtändnis für kirchliche Kunſtpflege geſellte, ſo entſpricht dies ebenſowohl ſeiner Machtſtellung wie ſeiner ſorgfältigen Erziehung. Aber es iſt bezeichnend für Arno, daß er einen neuen monumentalen Kathedralbau nicht an der alten Bauſtelle, an der das Salvatormünſter mit einem großen Teil ſeiner Schätze durch einen Brand vernichtet worden war, jedoch dieſer möglichſt nahe, 862 in Angriff nahm. Über Anlage und Konſtruktion dieſer erſten, dem hl. Kilian geweihten, in Gegenwart vieler Fürſten und Grafen 891 feierlich konſekrierten Metropolitankirche fehlen faſt alle ſicheren Nachrichten; ſie ſcheint jedoch eine dreiſchiffige flachgedeckte Säulenbaſilika, von T-förmiger Grundrißanlage, mit einer am Querſchiff unmittelbar angebauten Hauptkoncha und zwei Nebenkonchen geweſen zu ſein. Von dieſem Bau erhielt ſich die Diſpoſition der weſtlichen Türme, deren Glocken bei Rudolf von Fulda Erwähnung finden.

Dieſer Dombau iſt in den Zeiten wilder Fehden für lange Jahre das einzige monumentale Zeugnis kirchlicher Bautätigkeit. In den ſtreitbaren Würzburger Biſchöfen regte ſich zunächſt die Befähigung zur Herrſchaftsbildung. Der Kampf um die herzogliche Stellung in Franken drängte alle anderen Beſtrebungen zeitweilig zurück. Die Unterwerfung der in nächſter Nähe Herrſchenden ſollte erſt den Kulturboden zubereiten helfen. So iſt der Kampf der einflußreichen Konradiner, der vier Brüder, Grafen Konrad, Eberhard, Gebhard und des Biſchofs Rudolf von Würzburg gegen die Babenberger ein Kulturkampf im eigentlichen Sinne.

Wenn jedoch keine ſichtbaren Zeugen der Kulturentwicklung erſtehen konnten, wenn ſogar die fränkiſchen Klöſter an Bedeutung einbüßten, ſo trägt daran das ſchwere Unheil ſchuld, das unter Ludwig dem Kinde die Ungarn auch über Würzburg brachten.

Inzwiſchen war freilich das Bistum Würzburg eines der größten im Reiche geworden — in ihm hatte der Gedanke des Reiches und eines einheitlichen Königtums am nachdrücklichſten Leben gewonnen. Durch die Wahl Konrads I. ſtieg das Anſehen des Bis-

tums noch mächtiger empor. Der Würzburger Biſchof Dioto († 931) war mit dem Könige eng befreundet, als einer ſeiner vertrauteſten Ratgeber erfreute er ſich ſeiner Gunſt im höchſten Maße. Zweimal beſuchte Konrad den „geliebten Getreuen“ in ſeinem Biſchofsſitze Würzburg; bei dem zweiten Beſuche des Königs 918 erlangte Dioto die Beſtätigung älterer Privilegien ſeiner Kirche, die Immunität und die Schenkung des Marktzolles betreffend. Dieſe Beſtätigung wurde vom Biſchofe deshalb erbeten, weil ein Brand die Urkunden und andere wertvolle Stücke vernichtet hatte. Dieſer Brand aber, der in das Jahr 918 zu ſetzen iſt, hatte auch dem Dombau, der, wie es ſcheint, nur auf Holzbalkendecken berechnete ſchwache Umfaſſungsmauern beſaß, einigen Schaden zugefügt. Und ſo dürfen wir annehmen, daß eine Ausbeſſerung dieſer Schäden ſchon in Diotos Regierungszeit ſtattfand, die im übrigen auch durch die durch die Ungarneinfälle nötig gewordene Befeſtigung der Stadt reichlich in Anſpruch genommen wurde. Diotos Wirkſamkeit blieb aber nicht darauf allein beſchränkt. Unter ihm wurde auch der Bau der Oſtkrypta des Salvatormünſters in Angriff genommen. Der Gedanke an eine würdige Gruftkirche für die Aufbewahrung der Reliquien des hl. Kilian ſcheint ihm in Quedlinburg genaht zu ſein, als er 923 dort bei König Heinrich weilte, um die früheren Privilegien ſeines Hochſtifts beſtätigen zu laſſen. Von dieſer Krypta Diotos ſind nur in der weſtlichen Hälfte noch einige ziemlich roh ausgeführte Wandſäulen mit Würfelkapitellen erhalten, deren attiſche Baſen noch des romaniſchen Eckblattes entbehren.

Im 10. Jahrhundert ſtand aber der Dom ſchon vollendet da, freilich als ein kleiner Bau mit ſehr ſchmalem Schiff. Von ihm blieben für die Neuzeit nur die — heute völlig „umgearbeiteten“ — Weſttürme und ihr Zwiſchenbau. Jedenfalls war der erſte Bau, wie es in der Regel geſchieht, mit dem Chorende begonnen worden, ſo daß der Zeit nach die weſtlichen Türme den Schluß ergaben, woraus ſich wohl folgern läßt, daß das Schiff des alten Baues die Breite des Zwiſchenbaues zwiſchen den Türmen nicht überſchritten hat, alſo von ſehr geringer Ausdehnung geweſen ſein muß.

Getreu dem bewährten Grundſatze einer unentwegten und unerſchrockenen Hingabe an den König und deſſen Intereſſen wirkten auch die nächſtfolgenden hochgebildeten Biſchöfe Poppo I. (941—961)

und Poppo II. (961—983) im Zeitalter der ſächſiſchen Kaiſer für des Reiches wie des Stiftes Wohlfahrt in treuer Pflichterfüllung. Mit der Übertragung höherer Rechte an den Würzburger Klerus wie der — freilich durch mancherlei Klauſeln eingeſchränkten — Befugnis, den Biſchof ſelbſt aus ſich zu wählen, trat die Notwendigkeit einer gründlichen gelehrten Ausbildung der fähigen Söhne des Landes in die Erſcheinung. Die vorausgegangene ſturmvolle Zeit hatte gezeigt, daß dem Volksleben innerlich fremde Biſchöfe der Förderung der notwendigen Kulturaufgaben nur in geringerem Grade gerecht werden konnten, daß die Sorge für die Heranziehung von energiſchen Männern, denen bei aller Liebe zu den Künſten und Wiſſenſchaften lebendiger Sinn für Ordnung das Lebensziel vor Augen hielt, ein Gebot der Selbſterhaltung ſei. Und ſo erlebte denn die Würzburger Domſchule unter Kaiſer Otto I. eine glänzende Erneuerung. Poppo hatte einen gelehrten Italiener aus Novara, namens Stephan, nach Würzburg mitgeführt, der die Domſchule zum weitberühmten Sitze der gelehrten Studien machte. Durch die neben den theologiſchen Wiſſenſchaften nicht vernachläſſigte Pflege der Sprache und Literatur des klaſſiſchen Altertums ergoß ſich eine Flutwelle geiſtiger Kultur in das Frankenland, die auch das klöſterliche Kunſtleben in Würzburg aufs neue befruchtete. Nur mit ſchlecht verhehltem Neid verfolgte man dieſen glücklichen Aufſchwung an den benachbarten Biſchofsſitzen.

Das neu erblühte Leben kam bald auch einem inzwiſchen in Verfall geratenen ehrwürdigen Kloſter zugute: Biſchof Hugo (985—990) baute das alte Andreaskloſter und die Kirche wieder auf, weihte die neugeſtaltete Kloſterkirche zu Ehren des hl. Burkardus und des Apoſtels Andreas und ließ die Reliquien des hl. Burkardus in dieſe Kirche verbringen, die fortan den Namen des hl. Burkardus führte. Zu ihren größten Schätzen zählte ein getriebener Silberkopf mit Reliquien vom Haupte des hl. Burkardus, der leider im Schwedenkriege ſpurlos verſchwand. Das neu eingerichtete Kloſter wurde mit Mönchen der Hirſauer Kongregation beſetzt, die in der Folgezeit auch ihren Einfluß in baulicher Hinſicht äußerten.

Zunächſt erwarb ſich aber das bauluſtige und kunſtſinnige, den Staufen verwandte Geſchlecht der Grafen von Rothenburg um Würzburg hohe Verdienſte. Im Jahre 990 hatte der aus dieſem

Biblioteka Pol. Wrocł.

Geſchlechte ſtammende, bei der Regentſchaft für Otto III. in hohem Anſehen ſtehende Bernward (990—995) den Biſchofsthron beſtiegen. Über der Grabesſtätte des hl. Kilian ſollte ſich nun ein würdiger Neubau erheben. Die Grafen von Rothenburg erbauten eine Denkmalskapelle, einen weſtlichen Vorbau an dem ſpäteren Novum monasterium, zu Ehren des Frankenapoſtels.

Dem Geſchlechte dieſer Grafen von Rothenburg gehört auch Biſchof Heinrich I. (995—1018) an. Unter ihm begann Würzburg der Zentralpunkt eines Baubetriebes zu werden, der an Leidenſchaftlichkeit ſeinesgleichen ſucht. Die mächtige Entwicklung der Stadt, über die unter der Gunſt der Kaiſer eine Zeit ſichtbaren Blühens gekommen war, förderte das planvolle Wirken des Biſchofs. Kein geiſtliches Stift war auch von Otto III. reicher bedacht worden, als Würzburg im Jahre 1000; ſelbſt weſentliche königliche Hoheitsrechte waren der biſchöflichen Kirche Würzburg und ihrem Biſchof verliehen worden. Freilich brachte die Gründung des Bistums Bamberg unter Kaiſer Heinrich II. dem Biſchof, in deſſen Sprengel Bamberg lag, zunächſt ſchmerzliche Gefühle und nachdenkliche Stunden. Aber der Kaiſer, der mit dem Biſchof im beſten Einvernehmen blieb, ſuchte die Wunden, die er dem älteren Hochſtift ſchlug, auf alle nur denkbare Weiſe zu heilen. Und mit wahrem Heroismus der Geſinnung hielt der berufsfreudige Biſchof feſt an ſeinem Glauben an die reiche Zukunft Würzburgs. Und ſeiner zähen Kraft und Beharrlichkeit verdanken wir eine auch auf künſtleriſchem Gebiete wahrhaft ſchöpferiſche Epoche: es entſtanden die Kirchen und Kollegiatſtifter von Neumünſter, Haug und das ſpäter in ein Benediktinerkloſter umgewandelte Stift St. Stephan; aber auch die Pflege der Kleinkunſt fand wieder eine ſichere Stätte. Das perſönliche Moment tritt in dieſem Kunſttreiben hervor, wie ein großes Erlebnis.

Wie wir ſahen, hatten ſich ſchon die Verwandten Biſchof Heinrichs des alten Salvatormünſters angenommen. Biſchof Heinrich vollendete den Bau aus Mitteln, die er ſeinem eigenen großen Erbvermögen entnahm. Die Plandispoſition der Kirche iſt bereits teilweiſe angedeutet worden. Einem ſelbſtändigen Weſtvorbau folgte nun das dreiſchiffige Langhaus und der Vierungsbau. Die Kirche war eine einfache Pfeilerbaſilika. Zunächſt fand ein Umbau der älteren Krypta ſtatt. Von dieſem Bau ſteht noch die bis unter die

Vierung ſich erſtreckende Krypta, die nun eine dreiſchiffige Anlage erhielt. Ein Teil der älteren weſtlichen Wandſäulen fand dabei wieder Verwendung; die übrigen Säulen wurden dieſen nachgebildet, mit ſchweren Würfelkapitellen, attiſchen Baſen und Andeutungen von Eckblättern verſehen. Dieſe Krypta fand aber in ſpäterer Zeit noch eine Erweiterung. Damals wurden die öſtlichen ſchlankeren Säulen mit anmutig verzierten Laubkapitellen eingefügt.

Am Chor dieſes Neumünſters iſt ein kleiner grauer Rundſandſtein eingemauert, der die Inſchrift: „Henricus me fecit" trägt. Dieſe Inſchrift, die freilich ſtark an Künſtlerinſchriften gemahnt, mag ſich wohl auf den baukundigen Biſchof Heinrich beziehen; aus ſeiner Zeit ſtammt ſie aber wohl ebenſowenig, wie die Oſtapſis und das Querſchiff. Die zweite Hälfte des 11. und das 13. Jahrhundert gaben den romaniſchen Teilen vom Neumünſterbau ihre heutige Geſtalt.

Den zweiten großen Bau führte Biſchof Heinrich außerhalb der Stadt in klöſterlicher Stille auf: am heutigen Bahnhofsplatz im Angeſicht der ſonnenheißen Hügel, da wo die Reben des Schalksberges kochen und nicht ferne davon die Harfe reift, erbaute Heinrich ein ſtattliches Münſter zu Ehren der beiden Johannes. Das Stift Haug war die bevorzugte Lieblingsſchöpfung Heinrichs, die er mit Gütern ungemein reich ausſtattete. Aus Köln, Mainz, Speier und Regensburg ließ er hervorragende Kleriker kommen, um in dieſem Kollegiatſtifte einen Mittelpunkt für das wiſſenſchaftliche und künſtleriſche Leben zu ſchaffen. Die Kirche von Stift Haug war eine dreiſchiffige Säulenbaſilika mit Dreiapſidenſchluß und Querhaus; ihre Weſttürme beherrſchten Würzburgs Thalkeſſel. Der intereſſante, reich ausgeſtattete Bau wurde ſamt den Kapellen und Kreuzgängen der Konventsgebäude 1657 abgebrochen, um der Durchführung der Stadtbefeſtigung willen. Ein Reſt, das intereſſante Portaltympanon, wurde an der ehemaligen Katharinenkapelle verwendet und befindet ſich heute in den Sammlungen des Luitpold-Muſeums (Abb. 2). Der Meiſter des Portaltympanons verwertet Kopftypen, die bereits von merkwürdigem Eigenleben erfüllt ſind. Es iſt ein echter Würzburger Lokalmeiſter, der ſeiner Madonna die Züge einer behäbigen Bürgersfrau zu geben verſuchte, der in den beiden Johannes ſcheinbar ſchematiſch bewegte,

aber in der angeſtrebten Kontraſtwirkung geſchickt durchgeführte Geſtalten gegeben hat: dem jugendlichen Evangeliſten mit den glatten Wangen, dem korrekten Haarſchnitt, dem ſorgſamen, tiefgefurchten Faltenfall der Gewänder, der ordnungsgemäßen Nebeneinanderſtellung der Füße ſtellt er den an Haupt- und Barthaar verwilderten, in zotteliges Fell gehüllten Täufer mit unſchön einwärts geſetzten Füßen gegenüber. Man beachte ferner die Verſchiedenheit der Art der Körperbeugung der beiden, die anmutig bewegte Rückenlinie des Evangeliſten, den ungeſchlachten krummen Buckel des Täufers. Der Drang nach Wahrheit und lebensvoller Darſtellung, der ſich in dem Bildwerk äußert, iſt um ſo höher anzuſchlagen, als er Hand in Hand mit plaſtiſchem Empfinden geht. Prächtige Säulenknäufe mit den dazu gehörigen Geſimsſtücken, vermutlich von derſelben Kirche, werden heute ebenfalls im Fränkiſchen Muſeum aufbewahrt.

Abb. 4. Evangelienbuch des hl. Kilian. (Univerſitätsbibliothek.)

Der dritte Bau, mit dem der Name Heinrichs urkundlich verknüpft iſt, iſt das Stephansſtift. Die Baſilika, 1018 geweiht, war zu Ehren der beiden Apoſtelfürſten und des hl. Stephan errichtet. Von dem alten Heinrichsbau iſt noch die Krypta und der untere Teil der Türme vorhanden.

Biſchof Heinrich war ſich wohl bewußt, daß es ungewöhnlicher Kraftanſtrengungen bedürfe, um gegenüber dem von kaiſerlicher Gunſt getragenen Bamberg, das ſich wie ein Zaubereiland aus dem Nichts erhob, das alte Anſehen ſeines Bistums aufrecht zu erhalten. Ein wirkungsvolles Mittel zum Hinweis auf den Vorrang

Würzburgs erkannte der Biſchof in der pietätvollen Betonung aller großen geſchichtlichen Momente. Zunächſt in der Ausgeſtaltung eines Tempels an der Stätte, die mit dem Märtyrertod des hl. Kilian verknüpft war. Dann ſollten Denkmäler, die aus der Vergangenheit in die Gegenwart hineinragten, mit neuem Leben erfüllt werden. So auch das an ſich ſchlichte Evangelienbuch des hl. Kilian (Univerſitätsbibliothek Würzburg) (Abb. 4). Biſchof Heinrich ließ dieſes fränkiſche Nationalheiligtum mit einem koſtbaren Einband verſehen. Auf der Elfenbeintafel iſt der Martertod der drei Frankenapoſtel ſchlicht und klar dargeſtellt. Zwei Säulchen tragen einen zierlich durchbrochenen Baldachin. Unten ſteht ein in römiſcher Tracht gekleideter Krieger, den Körper herabgeneigt, das Schwert in der Rechten; ihm zu Füßen rollen die Häupter der drei Apoſtel, deren Körper in betender Stellung nebeneinander gereiht ſind. Anſpielend auf das Wort Tertullianus: „Das Blut der Märtyrer iſt der Same neuer Chriſten", ſprießt ein Weinſtock über den Märtyrern empor, in deſſen reichen Windungen Trauben hangen. Über dieſer wohl abgewogenen, mit Geſchick komponierten Szene, die von friſchem Naturalismus zeugt, befindet ſich die Apotheoſe der Heiligen: zwei ſtürmiſch bewegte geflügelte Engel tragen ſchwebend ein reich gefaltetes Tuch, das die Körper der mit ausgebreiteten Händen betenden Märtyrer umgibt, zum Himmel empor. Intereſſant iſt die Art, wie der Elfenbeinkünſtler den tektoniſchen Zuſammenhang der Engel mit dem Baldachin herſtellte. Es unterliegt übrigens keinem Zweifel, daß Säulen und Baldachin und Engel nach einer byzantiniſchen, und zwar dem Ende der makedoniſchen Periode angehörenden Vorlage gearbeitet ſind, ähnlich dem griechiſchen Elfenbeinrelief auf dem Evangelienbuch des hl. Burkardus, das ebenfalls ein durchbrochenes Schirmdach aufweiſt. Um das Elfenbeinrelief des Kilianus-Evangeliars wurde unter Rudolf von Scherenberg eine zierlich gearbeitete ſilberne Einfaſſung gelegt; in den Ecken ſind die Symbole der Evangeliſten mit Spruchbändern angebracht. Die vier Leiſten haben in der Mitte einen Bergkriſtall, unter dem ſich einſt Reliquien befanden; die koſtbaren Edelſteine des Einbandes ſind z. T. durch farbige Glasflüſſe erſetzt.

Der Einband iſt das Denkmal einer Würzburger Kloſterwerkſtatt, die vermutlich im Stifte Haug ihren Sitz hatte. Wir wiſſen,

daß Biſchof Heinrich von auswärtigen Klöſtern Mönche herbeiholte, ſo auch von Regensburg, das als eine der bedeutendſten Kunſtſtätten des 11. Jahrhunderts gilt. St. Emmeram trat auch an Würzburg von dem Überfluſſe ſeiner künſtleriſchen Kräfte ab. Goldſchmiede, Elfenbeinſchnitzer und Buchmaler entfalteten nun in Würzburg eine rege Tätigkeit. Der erwähnte Einband des Evangeliars des hl. Kilian iſt in Würzburg entſtanden; das Elfenbeinrelief iſt dem Kamm des hl. Heribert, eines Grafen von Rothenburg (in Köln) verwandt, der wie eine Vorſtufe zu dem mit noch größerer Geſchicklichkeit bearbeiteten Kilianusrelief erſcheint. Weitere ſtiliſtiſch markante Beiſpiele für dieſe Würzburger Elfenbeinſchnitzerſchule laſſen ſich zwar in dem reichen Beſitze der Würzburger Univerſitätsbibliothek nicht nachweiſen, doch läßt ſich auch die Ausbildung eines anders entwickelten Formgefühles durch die Verſchiedenheit der mannigfachen Vorlagen erklären. Urkundliche Zeugen, wie die bekannte Inſchrift in einem koſtbaren Plenarium, ſprechen jedenfalls dafür, daß Biſchof Heinrich den Domſchatz mit fürſtlichem Aufwand ausſtattete. So ließ er auch dieſen in angelſächſiſcher Schrift geſchriebenen Evangelienkodex nach Vorlagen aus dem Kloſter Emmeram ausmalen und mit einem damals mit Gold und Edelſteinen gezierten Einband ſchmücken. Die Nachbildung einer

Abb. 5. Elfenbeineinband.
(Univerſitätsbibliothek.)

karolingiſchen Elfenbeintafel iſt auch der in Heinrichs Zeit entſtandene Einband eines anderen Evangeliars (Msc. theol. fol. 67) mit dem Lamm Gottes, über und unter welchem Löwen, Bären, an Trauben pickende und ſich von ihnen abwendende Vögel dargeſtellt ſind. Aus derſelben Zeit ſtammt auch der ſorgfältig ausgeführte Elfenbeindeckel, der das Msc. theol. fol. 63 umſchließt; er zeigt in drei Streifen übereinander die Hochzeit zu Kana, die Austreibung aus dem Tempel und die Heilung des Blinden; ebenfalls ein Denkmal der jugendlich kräftigen deutſchen Schnitzkunſt (Abb. 5), deſſen Zugehörigkeit zu einer größeren Gruppe bekannter Meiſterwerke nachgewieſen werden kann. Von grundverſchiedenem Formcharakter, aber nicht minder bedeutſam durch die ſtilvolle Behandlung von Figuren und Bäumen iſt die Elfenbeindecke, die als Rückſeite derſelben Handſchrift dient: der auferſtandene Chriſtus vor Magdalena (Abb. 6).

Abb. 6. Chriſtus als Gärtner. Elfenbeinſchnitzerei.
(Univerſitätsbibliothek.)

II. ST. BURKARD

DAS Zeitalter der frischen Entfaltung der mittelalterlichen Kunstblüte Würzburgs zeigt als vornehmste Signatur: gesteigerten künstlerischen Trieb, wachsende Bauluft und unablässiges technisches Ringen. Der Anonymus Haserensis versichert, der Würzburger Geistlichkeit sei das Niederreißen und Neubauen, das Ersetzen des Viereckigen durch Rundes zur zweiten Natur geworden. Er zielt mit dieser Äußerung besonders auf einen Sprossen aus dem erwähnten Grafengeschlechte von Rothenburg, auf Bischof Heribert von Eichstädt ab, der seine überschwängliche Bauluft aus Würzburg, wo er erzogen wurde, mitgebracht habe.

Die Bautätigkeit in Würzburg war im Anfange des 11. Jahrhunderts nicht nur besonders lebhaft, sondern in mancher Richtung geradezu bedeutungsvoll für die Gesamtentwicklung der Baukunst. Unter Bischof Meginhard I. war 1027 der Bau der Kirche von St. Burkard durch Feuer verzehrt worden. Dafür wurde unter Abt Wilemut (1033—1042) eine neue Kirche und ein neues Kloster erbaut. Die Kirche, deren Grundsteinlegung 1033 stattfand, wurde am Pfingstfest 1042 unter Assistenz vieler Bischöfe, auch des Suidger von Bamberg, Heribert von Eichstädt, sowie in Anwesenheit des Kaisers Heinrich III. von Bischof Bruno geweiht. Die flachgedeckte dreischiffige Basilika, ohne Querschiff, trägt in ihrer vornehm schlichten Formenbildung den Charakter knapper Ursprünglichkeit; in ihren Maßverhältnissen spricht sie eine besondere Sprache, eine Mundart, die nicht die in Franken übliche zu sein scheint. Auffallend ist hier der nur vereinzelt in Franken auftretende regelmäßige Wechsel von Pfeiler und Säule. Dem 11. Jahrhundert gehört das Langhaus an, soweit Stützenwechsel und Flachdecke reichen, ferner die Untergeschosse des Turmpaares. Von den ursprünglichen sechs Arkaden stehen noch vier Säulen und zwei Pfeiler frei. Die schlichten Säulen zeigen stark verjüngte Schäfte, weit ausladende Würfelkapitelle mit Halsring und kräftigem Kämpfer und eckblattlosen attischen Basen. Die Turmquadrate an den östlichen Enden der Seitenschiffe sind durch Eckliesenen und Blendarkaden belebt; in ihrer Mauermasse enthalten sie ausgetiefte Apsiden als Endigungen der Seitenschiffe. Die Westtürme wurden 1677 abge-

tragen. Auch die alte Krypta, die als Unterbau des Altarhauſes und des Chors angelegt und die nach einer alten Zeichnung in Kreuzesform mit einem Quergang und zwei halbrund abſchließenden Niſchen verſehen war, iſt verſchwunden; vermutlich hatte ſich an ihr der in der Oberkirche angewendete Stützenwechſel bereits erprobt.

St. Burkard hat im 12. Jahrhundert tiefgehende Umgeſtaltungen erfahren, als deren Veranlaſſung ein der Kirche 1168 drohender Einſturz gilt. Aus dieſer Bauzeit ſtammt der Hochbau, das Portal und die Nordvorhalle. Neue Ideen waren inzwiſchen lebendig geworden. Die Hinzufügung des Atriums ſteigert die Eigenart des Baues, obwohl dieſe Vorhalle nicht mit dem Bau verwachſen iſt, ſondern mehr wie ein Teil eines geplanten Kreuzganges erſcheint. Von Oſten öffnet ſich in weitem Bogen die Vorhalle, in die durch zwei über einer freiſtehenden Säule gekuppelte nördliche Öffnungen reiches Licht einſtrömt, während die Weſtſeite eine Niſchenbildung zeigt. Die ganze Wirkung der Halle mit den dem Portal vorgeblendeten Säulengruppen beruht in dem eigenartigen Leben des tektoniſchen Elements: die Füllung der Winkel des Portals mit aus Quadern geſtuften Pilaſtern, ſo daß zwiſchen je zwei achteckigen Säulen eine dritte heraustritt, die reiche Art der Sockelbildung, die eigenartige Gliederung der Säulen und Halbſäulen, die Mannigfaltigkeit der Würfelkapitellbildungen, die Profilierung

Abb. 7. Vorhalle der St. Burkarduskirche.

der Archivolten, all dieſe des Ornamentes faſt entbehrenden Einzelglieder in ihren klaren, faſt ſcharf zu nennenden Konturen bewirken den ruhigen, aber doch gewaltigen Eindruck der reizvollen Vorhalle (Abb. 7).

Das 12. Jahrhundert hat auch dem Innern der Kirche ſeinen Stempel aufgeprägt: bei dem Umbau der Kirche lag die Einwölbung wenigſtens einiger Teile nahe. Die Anwendung des Kreuzgewölbes in den anderthalb am meiſten belaſteten Gewölbefeldern, welches die einzelnen Kappen in breiten unprofilierten Diagonalbogen ohne Schlußſtein zuſammenſtoßen läßt, gibt ſich deutlich als ein Notbehelf zu erkennen. Derſelben Zeit gehört die Verbindung des alten öſtlichen Pfeilerpaares mit dem Triumphbogen an, dem Dreiviertelſäulen und reiche Profilierung hinzugefügt wurden; die Formen der ſich weſtlich und öſtlich anſchließenden Säulen entſprechen jenen der Vorhalle. Im Jahre 1241 fand ein über der Firſthöhe des Mittelſchiffes beginnender Umbau der Türme ſtatt: die Turmquadrate wurden ins Achteck übergeführt, das durch frühgotiſche Formen, durch von Säulchen getragene Doppelöffnungen, wie durch Blenden und Giebel anmutig belebt wurde. Der ſüdliche Turm wurde 1858 eingelegt und wieder von neuem aufgebaut.

Von größter Bedeutung wurde der in den Jahren 1492—95 aufgeführte öſtliche ſpätgotiſche Erweiterungsbau, der in der Abſicht auf Großräumigkeit geſchaffen iſt. Zunächſt wurde ein Querhaus von ſolcher Breite der alten Baſilika vorgelegt, daß je eine mächtige achteckige Säule zwiſchen Flügel und Vierung eingeſtellt werden mußte. Urſprünglich war auch eine Wölbung des Querhauſes vorgeſehen; — es war wohl ein Hallenbau geplant — man begnügte ſich indes mit flacher Decke; heute iſt ein modernes Netzgewölbe im Monierſyſtem eingefügt. Auch der hochliegende Chorbau iſt in mancher Richtung intereſſant; er iſt wie das Querhaus von bedeutenden Dimenſionen, mit fünf Seiten des Achtecks geſchloſſen, mit dem wappengeſchmückten Sterngewölbe verſehen, das in der Zeit von 1661—66 entſtanden iſt. Der einſtige balkonartige Umgang, auf den die türähnlichen, mit Stufen verſehenen Öffnungen mit Sicherheit ſchließen laſſen, iſt abgebrochen. Sechs über der erſten Verjüngung durchbrochene Strebepfeiler von ſchlichten Formen umgeben den Chorbau, der mit vier hohen

Fenſtern und einer Fenſterblende verſehen iſt. Einfache rundſtabartige Geſimſe ziehen an den Chorfenſtern in wag- und ſenkrechten Linien vorbei. Zwiſchen den Strebepfeilern ſind ausladende Konſolen angebracht, die heute keine Funktion mehr haben; ſie werden durch ungemein charakteriſtiſche, kraftvolle Geſtalten geſtützt, unter denen ſich auch die Figur des Baumeiſters befindet. Gerade dieſes Hinarbeiten auf die volle Sinnlichkeit des Lebens mit einem Hauche ſchöpferiſchen Selbſtgefühls hat dieſer Außendekoration das Selbſtſichere und Reizvolle gegeben.

Die maleriſche Wirkung des auf abfallendem Gelände aufgebauten hochuntermauerten Chorbaues wird noch dadurch erhöht, daß unter ſeinem Mittelteil — wie bei der Deutſchhauskirche — durch einen Bogengang die Straße hindurchführt. Dieſer trotzige Torbogen, auf dem der Chorboden höher als der des Langhauſes ruht, iſt ebenfalls Ende des 15. Jahrhunderts, alſo wohl nicht viel früher als dieſer Teil des Chorbaues errichtet worden.

Als Geſamterſcheinung gehört der Bau von St. Burkard zu dem Lebensvollſten, was Würzburg beſitzt. Seine Stellung in der lokalen Baugeſchichte iſt vor allem durch den Reichtum ungeahnter Entwicklungsmöglichkeiten feſtgelegt. An der ſtimmungsvollen romaniſchen Baſilika, die in neuen ungewohnten Rhythmen zu uns ſpricht, wie an dem gotiſchen Erweiterungsbau, der mannigfache Schwierigkeiten glücklich überwindet und im Ringen neue Werte hinzufügt, feſſeln die reifen konſtruktiven Ziele. Noch im 17. Jahrhundert, alſo der Zeit der Einwölbung des Chors, ſuchte der hochſtrebende Johann Philipp von Schönborn durch umfaſſende Reſtaurierungsarbeiten den dauernden Wert der Kirche zu betonen. Leider hat das andere Empfinden dieſer Zeit dazu geführt, auch die prächtigen gotiſchen Chorſtühle mit barocker Bekrönung zu verſehen.

Das Innere der Kirche ſpricht noch deutlicher davon, wie die Gefühlsgebiete der Raumkunſt in der Neuzeit gründliche Veränderung erlitten haben. Aus der altersgrauen Vergangenheit ragen glücklicherweiſe noch einige Schöpfungen von eigenartigem Gepräge herein. Im ſüdlichen Querſchiff der Kirche iſt der kapitellartige romaniſche Opferſtock verſteckt, der auf älterem Fuß aufgebaut, kleine Reliefs aus dem 13. Jahrhundert zeigt (Abb. 8). Beſonders merkwürdig iſt die Darſtellung der hl. Dreifaltigkeit, in der unverkennbare byzan-

tiniſche Anregungen nachklingen. Auch die übrigen ikonographiſch wertvollen Kompoſitionen aus dem Leben Jeſu und Mariä, wie der zum Himmel aufgefahrene Chriſtus, der die Apoſtel auf das Kreuz hinweiſt, die Erſcheinung des Herrn vor Magdalena, die Himmelfahrt Mariä ſind durchſetzt mit byzantiniſchen Stilelementen, die den Gedanken nahelegen, daß der anſchaulich ſchildernde Reliefkünſtler ſich an die Darſtellungen auf Elfenbeinſchnitzereien anſchloß.

Eine ziemlich handwerksmäßige Phaſe in der ſonſt ſo poeſievollen Entwicklung des Würzburger Madonnentypus vertritt eine Steinſtatue aus dem 14. Jahrhundert im Nordſchiff; an der Konſole zeigt ſich die Geſtalt eines knieenden Benediktiners, aus deſſen gefalteten Händen ein Spruchband emporwächſt; die Baſis aber bildet ein prächtiger bärtiger Kopf mit wallendem Haar.

Wichtige Aufſchlüſſe über die künſtleriſche Richtung der dem Kloſter naheſtehenden Meiſter erwarten wir von den Grabdenkmälern, die aber leider nur noch ſpärlich erhalten ſind. Unter den Denkmälern der Äbte iſt jenes des Abtes Eberhard († 1436) das bemerkenswerteſte. Die vornehme breitſchultrige Erſcheinung mit einem leiſen Hauch des Schmerzes auf der Lippe iſt in Haltung und Ausdruck geiſtvoll charakteriſiert; beſonders ſorgfältig ſind die Querfalten des Gewandes herausgearbeitet.

Abb. 8. Romaniſcher Opferſtock der St. Burkarduskirche.

Ein ganz nürnbergiſch geartetes Steinbildwerk iſt ein trefflich gearbeitetes Epitaphium vom Beginn des 15. Jahrhunderts mit der Kreuzigung, ehemals in der Stadtmauer vor dem Zellertor, angeblich das Votivbild des ehemaligen Leproſenhauſes (Abb 9). Jedenfalls muß man ſich das

dekorative, in ſehr hohem Relief ausgeführte Werk in landſchaftlicher Szenerie aufgeſtellt denken. In der Mitte die ſehr herbe, derbgliedrige Geſtalt Chriſti an einem aus Aſtwerk gezimmerten Kreuze, darüber zwei Engel, der eine jugendlich, der andere alt und grämlich; am Kreuzesſtamm die Löwin. Die Darſtellung der im Schmerze zuſammenſtürzenden Maria und des ſchwermütigen Johannes mit den gramverzerrten Zügen bietet eine faſt dramatiſche Handlung. In der Ädikula erſcheinen unter Baldachinen auf Konſolen die in ihren Proportionen mißratenen, aber charakteriſtiſchen Geſtalten von Petrus und Paulus, darunter in Profilſtellung das auf Konſolen knieende Stifterehepaar mit weit emporwachſenden Schriftbändern und den Wappen der von Muris und der Truchſeſſe von Baldersheim. An dem krabbenbeſetzten Spitzbogen des Epitaphs lehnen zwei wirkungsvolle Prophetengeſtalten mit Schriftbändern, auf der Kreuzblume aber niſtet ein Pelikan, der ſeine Bruſt zerfleiſcht. Auffallend iſt die Anwendung des zumeiſt in der italieniſchen Kunſt uns begegnenden Gebrauches,

Abb. 9. Epitaphium mit der Kreuzigung in der St. Burkarduskirche.

bei der Bildung des Kreuzes als Baum über ihm den ſich ſelbſt aufopfernden Pelikan als Symbol des Opfertodes Chriſti anzubringen. Die Art der Behandlung des Ganzen iſt ohne hohes Stilgefühl und doch voll jugendlicher Pſyche und Leidenſchaftlichkeit bei aller ſymboliſchen Weisheit.

Im Querhaus der Kirche hat ſeit neuerer Zeit eine der Frühzeit Riemenſchneiders angehörige Halbfigur der Madonna mit dem Kinde Aufſtellung gefunden, eine bemalte Holzbüſte, die beſonders durch die reine, gebundene Schönheitsform, durch das Naiv-Feierliche der verklärten Stimmung ſo reizvoll wirkt. Wie verſtand ſich doch der junge Meiſter auf die Forderung der Kirche, in der Madonna die weltentrückte Frau von edelſtem Geblüt zu geben. Die techniſch großartige Halbfigur iſt ein Kleinod aus der Schatzkammer der Seele des Meiſters, aber in voller Wirklichkeitstäuſchung herausgearbeitet (Abb. 10). Vermutlich gehört die Büſte, die bei Prozeſſionen mitgetragen wurde, zum alten Beſitze des ritterlichen Chorherrenſtiftes. Im Jahre 1464 war es den Bemühungen des geſchäftsgewandten Humaniſten Gregor von Heimburg gelungen, bei dem Kardinal Carvajal für die Umwandlung des Benediktinerkloſters in ein Ritterſtift die päpſtliche Beſtätigung zu erringen. Das Ritterſtift St. Burkard aber ſtand zu Riemenſchneider in Beziehungen. Fand der mit Sorgen ſchwer belaſtete Meiſter manchmal hier das friedliche Eiland, auf dem er von der Laſt der Geſchäfte ausruhen konnte? Im Bauernkrieg hatten die Beziehungen der Stiftsherren zu den Bauern haltenden Bürgern eine gewaltige Spannung zwiſchen dem Stift und dem Biſchof hervorgerufen, und das ſchwer kompromittierte Stift konnte in der Folge nur auf eindringliches Bitten und mittels Löſegelds wieder in ſeinen früheren Beſitz eingewieſen werden.

Trotz aller wirtſchaftlichen Bedrängnis, die noch durch den brandenburgiſchen Überfall geſteigert wurde, wurden doch in den Jahren 1572—1592 weitgehende Umbauten und Renovationen in der in den Kriegsläuften arg verwüſteten Kirche und in den Stiftsgebäuden vorgenommen.

Die Wände und Gewölbe der Kirche erhielten 1577 eine reiche polychrome Behandlung durch den Maler Alexander Müller, der ſie mit den Geſtalten verſchiedener Heiligen und reichem Ara-

beskenſchmuck verſah. Leider hat zuerſt der Rauch von den Feuern der ſchwediſchen Soldaten dieſe Schildereien mit Schwärze bedeckt und ſpäter mußten die Reſte unter der Tünche völlig verſchwinden.

Abb. 10. Tilman Riemenſchneider: Madonna mit dem Kinde in der Burkarduskirche. (Kronen und Zepter ſpätere Zutaten.)

Ein Werk des Würzburger Malers und Bürgers Alexander Müller iſt jedoch noch erhalten: der großartige einſtige Pfarraltar, zu deſſen Stiftung arm und reich, vom Biſchof bis zum Spitalweiblein ſein Scherflein beiſteuerte. Das Altarwerk, von 1589—91 gefertigt, enthält auf den Innenſeiten der Flügel in reich ver-

goldetem und polychromiertem Relief das Leben Mariä, zum Teil nach dem Marienleben Dürers komponiert; die in der Faſtenzeit geſchloſſenen Flügel ſind auf den Außenſeiten mit Ölbildern aus der Leidensgeſchichte Chriſti geſchmückt. Der mittelalterliche Wandelaltar iſt alſo, ein ſeltenes Beiſpiel für ſein Nachleben in der Renaiſſance, hier wieder zu vollen Ehren gekommen.

Unter den übrigen Altarbildern ſind beſonders die von Oswald Onghers bemerkenswert: das Bild von 1676, das St. Burkardus und die ihm geweihte Kirche am Fuße des Marienberges darſtellt und die Grablegung Chriſti, auf der der Maler ſeine Frau mit gefalteten Händen dargeſtellt hat.

Und wenn heut die Glocken, die einſt den Benediktinermönchen von St. Burkard zum Chore läuteten, ihren Gruß hinausſenden, mag man ſich auch daran erinnern, daß für die Würzburger mittelalterliche Metallplaſtik, die auch im Glockenguß nach Größe und künſtleriſcher Ausſtattung ſtrebte, die 1249 gegoſſene „Katerina“ in der Höhe von 126 cm beſonders bedeutſam iſt. Die übrigen Glocken hat Meiſter Hans Arnold von Fulda 1592 umgegoſſen.

III. DER KILIANS-DOM

KONRAD II. hatte 1034 seinen Verwandten Bruno auf den Bischofsstuhl erhoben. Mit ihm erhielt Würzburg einen mit Glücksgütern reich gesegneten, geistig hochstehenden und unternehmenden Bischof, dem die Bauluft ein Lebenselement war. Unter ihm ist die Basilika des hl. Burkardus neu erstanden. Brunos Absicht war es auch, den kleinen, engbrüstigen Arnobau durch eine großzügige Schöpfung zu erweitern. Ein Teil der Disposition dieses älteren Baues, wie das System der doppeltürmigen Fassade, kam der Bauabsicht Brunos schon entgegen. Er ließ deshalb die Westseite, die sich im wesentlichen als Arnobau erhalten hatte, unberührt. Diese westlichen Türme und ihr Zwischenbau aber sind von schlichten Formen; in den im Quadrat aufsteigenden Bruchsteinmauern finden sich als Fenster viele dürftige Mauerschlitze, in zwei Reihen angeordnet, aber keineswegs in Parallele zueinander stehend. Das Langhaus des Arnobaues — ein Säulenbau — muß außerordentlich schmal gewesen sein; denn es entsprach der geringen Breite des Zwischenbaues zwischen den Türmen. An diesen einfachen kurzen und gedrungenen Bau, dem freilich gerade in seiner Turmgruppe ein Zug der Monumentalität gegeben war, knüpfte Bruno an; er gab ihm die stattliche Grundform der kreuzförmigen Basilika und zwar in Dimensionen, die die ehrgeizige Absicht des Wettbewerbes mit den großen Kathedralen deutlich genug bekunden (Abb. 11).

Die Höhe des Mittelschiffes beträgt bis zum Scheitel der Gewölbe 23 m, die der Seitenschiffe 12,8 m, die Gesamtlänge 107,7 m, also bedeutend mehr als die Länge der Dome zu Bamberg und zu Mainz. Von der Länge kommen 58,5 m auf das Langhaus, 37,7 m auf die Langhausbreite, 31 m auf die Querschiffbreite. Dabei ist das Mittelschiff 14 m, jedes Seitenschiff 7 m breit, die letzteren bei einer Höhe von 12 m, also etwa der halben Höhe des Hauptschiffes. Das Querschiff hat von Norden nach Süden die bedeutende Ausdehnung von 58 m, also gleiche Länge mit dem Mittelschiff.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Dom zu jener Gruppe von mittelrheinischen Flachdeckbasiliken gehört, die unter kaiser-

Abb. 11. Der Dom.

lichen Auſpizien entſtanden ſind; man darf von ihm, zu dem auch Heinrich III. kaiſerliche Geſchenke ſpendete, wohl ſagen, daß er kein Nachzügler dieſer Monumentengruppe iſt, ſondern in ſeinen gewaltigen Dimenſionen wie in ſeinen harmoniſchen Verhältniſſen die volle Reife bekundet.

Unter den für Brunos Zeit nachweisbaren Baugliedern ſind

beſonders beachtenswert die acht Säulen, welche den Eingang zu der von ihm erbauten Krypta ſtützen, die ſich über die ganze Länge und Breite des Chores erſtreckte, dann die in Knoten geſchlungenen phantaſtiſchen Doppelſäulen, die einſt der Weſtvorhalle angehörten; dieſe Vorhalle zwiſchen den beiden Weſttürmen beſtand aus drei Rundbogenſtellungen und einem Obergeſchoß mit mittlerem Erker über dieſem. Die beiden Säulen, auf deren Deckplatte die Namen Jachim und Booz eingemeißelt ſind, Namen, die (nach dem I. und III. Buch der Könige 7,21) einem Säulenpaar im Tempel zu Jeruſalem gegeben waren, ſind jetzt am Weſtende des ſüdlichen Seitenſchiffs aufgeſtellt. Ähnliche leuchternachbildende Knotenſäulen ſind in der romaniſchen Baukunſt nicht ungewöhnlich.

Unter den Fenſtern der gewaltig ausladenden Hauptapſis zeigt ſich auf einem roten Quaderſtein das kreuzförmige Monogramm Bruno EPS, das ſich auch auf einem einſeitigen Brakteat findet: es iſt am Ende des 18. Jahrhunderts von dem Domherrn Friedrich Karl Wilhelm von Erthal erneuert worden.

Dieſes Monogramm iſt dem Gedächtnis des freigebigen und weitſichtigen Bauherrn gewidmet, den ein wahrhaft tragiſches Geſchick noch vor Vollendung ſeines Werkes fern von der Heimat verunglücken und ſterben ließ (1045). Von der reichen Ausſtattung des Domſchatzes durch Bruno zeugt heute nur noch die Kaſula des Biſchofs mit Stickereien in goldenen und roten Fäden auf blauer Seidenwirkerei, in der den ganzen Körper umfließenden Form.

Die Pfeilerbaſilika, die Bruno aufgeführt hatte, blieb knapp 100 Jahre vor größeren Mißgeſchicken bewahrt. Aber in den unruhigen Zeiten der Biſchöfe und Gegenbiſchöfe, die auch in Würzburg einander gegenüber getreten waren, drohte nicht nur das Intereſſe für die Inſtandhaltung des Baues zu erlöſchen, der Baukörper erlitt auch ſchwere Schädigungen. Biſchof Embricho (1127—46) erließ deshalb 1133 ein Hirtenſchreiben an die Geiſtlichen und Untertanen, in dem er klagend darlegte, daß das Dach des Domes dem Einſturz nahe ſei und der ganze Bau eine Ruine zu werden drohe, daß er aber die Abſicht hege, dem Dom wieder ein beſſeres Ausſehen zu geben und zu dieſem Zwecke die Bauleitung dem bewährten Manne Enzelin, dem Erbauer der Mainbrücke und der Kirche zu St. Gertraud, übertragen habe. Die Fälle, in denen uns die Namen mittelalterlicher Baumeiſter genannt werden, ſind ungemein ſelten.

Der an die Spitze der Würzburger Dombauhütte berufene Magiſter operis war ein mit den Regeln der Technik, den Geſetzen der Statik vollauf vertrauter Meiſter. Am höchſten an ihm iſt jedoch ſein Hineinleben in die Baudispoſition des Bruno-Domes zu ſchätzen. Chor, Querſchiff und die Langſchiffe ſind in ihren grandioſen Formen wie aus einem Guſſe geſchaffen, nirgends verraten ſie chronologiſche Stilverſchiedenheit bis auf die Zutat einiger Nebendinge. Und ſo unterliegt es keinem Zweifel, daß Enzelins Arbeit am Dome weſentlich darin beſtand, den Dachſtuhl und den Gadem des Mittelſchiffes umzubauen und den bisher ganz ſchmuckloſen Bau innen und außen mit Ziergliedern zu beleben, mit Liſenen und Rundbogenfrieſen zu verſehen. Gerade das Syſtem der Gliederung des Baues entſpricht den Anforderungen der vorgeſchritteneren Epoche. Ein gegliederter Bogenfries zieht unter den Dachgeſimſen entlang und wiederholt ſich am Querſchiff in halber Höhe, ſo daß hier Fenſter in zwei Reihen übereinander ſtehen. Die Wandverteilung findet nicht durch Pilaſter, ſondern durch Rundſtäbchen ſtatt, die zu oberſt mit kleinen verzierten Würfelkapitellen verſehen ſind. Enzelins Werk iſt es ferner, daß ſich je eine Seitenkonche an die Mitte der Oſtſeite der beiden Querhausarme anſchließt, daß ſich über dem Querhauſe ſchlicht geſtaltete abſchließende Giebeldreiecke erheben, in deren Fläche nördlich und ſüdlich drei Niſchen gebrochen ſind.

Die Einwölbung des lang hinausgeſtreckten Chores fällt in die Regierungszeit des Biſchofs Gottfried von Spitzenberg (1180—1190). Damals wurde auch die alte Hauptapſis bis zur Höhe der übrigen Teile aufgehöht, während früher dieſe Höhe nur erſt durch ihren Gewölbeſcheitel erreicht wurde; aus derſelben Zeit ſtammt auch das im Kleeblattbogen geſchloſſene romaniſche Tor am ſüdlichen Querſchiff, ein Schmuckteil von anmutig-ernſter Gliederung. 1188 fand die feierliche Einweihung des Domes ſtatt.

An der Oſtſeite, an der der Dom infolge der kräftigen Haltung aller Bauteile eine beſonders impoſante Maſſe bildet, baute auch das 13. Jahrhundert noch weiter, denn die Chormauern und der Grund der Krypta drohten zu ſinken. Biſchof Hermann von Lobdeburg (1222—1254), der ſpäter durch ein Geſetz die Dotierung des Domſtiftsbauamtes regelte, konnte ſich nicht mehr kaiſerlicher Gunſt und Huld erfreuen, er vermochte zunächſt auf keinem anderen

Abb 12. Dom, Oſtanſicht.

Wege für die drängenden Herſtellungsarbeiten Geldmittel herbeizuſchaffen, als — wie das übrigens auch ſchon 1133 geſchah — im Vertrauen auf die freudige Spendeluſt der Gläubigen — durch Abläſſe. Aber die werbende Kraft des 1237 ausgeſchriebenen Ablaſſes verſagte bei dem Mangel des Bußeifers in dem lebensfrohen Würzburg; wirklichen Erfolg brachte erſt die wiederholte Verkündigung des Ablaſſes in Mainz, Naumburg, Hildesheim, Worms,

Speier, Eichſtätt, Bamberg, Merſeburg und Halberſtadt, alſo an Stätten, die ſelbſt ihre Ehrfurcht vor dem ernſten Geiſt der kirchlichen Baukunſt bezeugt hatten (Abb. 12). Unter Biſchof Hermann ſind die den Stempel der neueren Zeit tragenden Geſchoſſe den im Chorwinkel erſcheinenden quadratiſchen Doppeltürmen aufgeſetzt worden. Sehr eigentümlich erſcheint an der Turmentwicklung die Überſetzung des Grundriſſes aus dem Quadrat ins Achteck. Das erſte Quadrat iſt unter dem Querſims durch Säulen mit Kapitellen, zylindriſchen Voluten und energiſchen Konſolen belebt. Das zweite Geſchoß umrahmt ein von einer Baſis aufſteigendes Stabwerk. Dann folgen die neueren Geſchoſſe, bei denen im Viereck ſich bereits das Achteck für ſich erhebt. Beim Beginn des Oktogons ſind die Stockwerke mit einfachen Arkaden und Geſimſen gegliedert, die Schallöffnungen verdoppelt, ſie tragen je acht durchbrochene Spitzgiebel und innerhalb dieſer den achtſeitigen Helm. In halber Höhe, wo Achteck und Viereck ineinander ſich begegnen, haben die vier abfälligen Dreiecke ihre beſonderen Fenſter, eine ſpitze Zuſchrägung und auf der Ecke ein kleines Türmchen, in dem man einen Vorläufer der gotiſchen Fialen erkennen möchte. Der nördliche Turm — der rote — iſt reicher und feiner in der Ornamentik, bei ihm ſind auch die Fenſter bereits mittels Spitzbogen geſchloſſen, während die des ſüdöſtlichen Turmes mit Ausnahme des oberſten noch rundbogig ſind. Man iſt geneigt, in dieſen ungemein ſchlanken und zierlichen Türmen eine durch Bamberg vermittelte, allerdings nur ſchwache Erinnerung an die Türme von Laon zu erblicken. In der Geſamterſcheinung der Türme entfaltet auch das Farbenſpiel einen vornehmen Reiz: eine wirkungsvolle Mehrfarbigkeit iſt bis zur halben Höhe durch den Wechſel von Schichten in grüngrauem und rotem Sandſtein erreicht worden, eine nicht gewöhnliche Erſcheinung in gewachſenem Stein, die aber an dem ebenſo behandelten Portal in Oberzell bereits einen beſcheidenen heimiſchen Vorläufer beſitzt.

Damit war der Dombau vollendet, ein großräumiges, hochragendes, lichterfülltes Denkmal von einheitlichem Gepräge — klar und beſtimmt in ſeinen ausdrucksvollen Formen durch das energiſche Feſthalten an dem überkommenen Grundplan. Einen berechtigten Ausdruck des Stolzes auf das vollendete Werk dürfen wir darin erblicken, daß das Siegel von Würzburg aus dem Jahre 1237 nicht mehr wie das vom Jahre 1195 zwei Weſttürme und die

Abb. 13. Mittelſchiff des Domes.

von einem dritten Turme überragte Vierung zeigt, ſondern das mächtige Querhaus, die Weſttürme und die oberſten Teile der neuen, getreulich nachgebildeten Oſttürme.

Die ſpäteren Jahrhunderte griffen niemals tiefer in den Baukörper ein. Die erſte Domreſtauration fällt in das Jahr 1333, bei der auch der gefeierte Maler und Bildſchnitzer Meiſter Arnold tätig war. Die Tätigkeit der Dombaumeiſter Heinrich Heckris und Arnold von Rotenſtein blieb auf wenige gotiſche Zutaten beſchränkt. Von Bedeutung iſt nur die um 1500 erfolgte Wölbung des Hauptchors, den Leonhard Beck, der bekannte Meiſter von Augsburg, mit dem Heiland und den Apoſteln bemalte, und der Seitenſchiffe, die

unter Leitung des Steinmetzmeiſters Peters vorgenommen wurde; als Gewölbeſchlußſteine erſcheinen die Wappen des Biſchofs Lorenz von Bibra und ſeiner Domherren. Die von Julius Echter von Meſpelbrunn geplante „Umarbeitung" des Domes im ſpätgotiſchen Sinne ſcheiterte an dem Widerſtande des Domkapitels gegenüber einem ſolch koſtſpieligen Unternehmen; der Biſchof mußte ſich mit der Einwölbung des Mittelſchiffes, die der Italiener Lazaro Agoſtino 1607—11 vornahm und mit der Umbildung einiger Fenſterſtöcke zufrieden geben.

Heute erweckt der Dom in ſeinem Inneren den Eindruck eines prunkvollen Barockbaues. Dieſe Umgeſtaltung erhielt ihren Anſtoß durch den Hochaltar, den 1700 ein Domicellar mit der Summe von 10000 fl. geſtiftet hatte. Da nun ſchon Biſchof Julius bitter geklagt hatte, daß der Dom wie mit Ruß und Staub bedeckt erſcheine, ſo erhielt der Italiener Giovanni Pietro Magno den Auftrag, eine dem neuen Hochaltar würdige, innere Erneuerung des Baues vorzunehmen. Der Bildhauer-Architekt Pietro Magno barg die romaniſchen Pfeiler unter einer Barockumhüllung aus Stuck und bekleidete die Mauern und Gewölbe mit reichen, leuchtend und lebhaft wirkenden Stuckdekorationen. Dabei ging es freilich nicht ohne Beſchädigung des Baukörpers ab; die Halbſäulen an den romaniſchen Pfeilern wurden ebenſo unbarmherzig abgeſchlagen, wie die Steinrippen der Gewölbe des 17. Jahrhunderts. Pietro Magnos Werk iſt aber in der Hauptſache eine kraftvoll dekorative, ſehr geſchickte und dabei wohl durchdachte Leiſtung. Unter Balthaſar Neumanns Leitung wurde 1749 der Chor tiefer gelegt; hiedurch wurde der Abbruch der alten, aus der Zeit des Biſchofs Hermann ſtammenden St. Luziäkapelle notwendig, die ſich unter der Vierung befand. Über die 1882—83 vorgenommene Auffriſchung des „grauen und düſtern Domes", der übrigens ſchon zur Zeit der Säkulariſation wegen der projektierten Erweiterung der Domſtraße dem Untergang geweiht worden wäre, wenn die unerſchwinglichen Koſten des Abbruches ihn nicht gerettet hätten, über die Glattmacherei und neue Faſſung der weſtlichen Türme und der Portale will ich lieber mit Schweigen hinweggehen. —

Wenn wir von der Majeſtät des Rieſenbaues mit ſeinen jubelnden Akkorden hinaus in den ſtimmungsvollen Kreuzgang treten, genießenwir zunächſt den Sonnengruß der Ruhe der weitgedehnten, mit Grabplatten und Grüften bedeckten Hallen dieſes Würzburger Campo

Santo. Die Flügel des gotiſchen Kreuzgangs tragen das Gepräge verſchiedener Zeiten; der Weſtflügel erhebt ſich auf Pfeilerbündeln, die von dem Bau unter Biſchof Wolfram Wolfskeel von Grumbach (1331) herrühren. Die drei anderen Flügel ſind erſt im Laufe des 15. Jahrhunderts entſtanden. Im Jahre 1424 wurde Meiſter Wolfram von Königsberg i. Fr. für zehn Jahre in Dienſt genommen, um den Kreuzgang zu vollenden; von 1424—26 wurde der Nordflügel, 1426—31 der Südflügel ausgeführt und 1453 der Oſtflügel vollendet. Wenn auch in dem wirkungsvollen Bau der ſtattlichen Hallen durch eine gewiſſe trockene Regelhaftigkeit der Maßwerkbildungen eine Einheitlichkeit der Formen erreicht iſt, ſo weiſen doch die Biſchofs- und Domherren-Wappen der zierlichen Schlußſteine auf verſchiedene Zeiten der Einwölbung hin. Am reichſten ſind die Gewölbe von der Stelle an behandelt, wo heute eine Seitentüre zum ſüdlichen Querſchiff führt.

Abb. 14. Innenanſicht der Sepulturkapelle des Domes.

Ein Stillstand war im Bau des Kreuzganges eingetreten, als, vielleicht in Erinnerung an die köstliche Sepultur in Himmelspforten aus dem 13. Jahrhundert, der Plan aufgetaucht war, dem Kreuzgang östlich eine Sepultur anzufügen, eine ausgedehnte Begräbnisstätte für die adeligen Domherren (Abb. 14). Dieses spätgotische Mortuarium, mit freier Raumwirkung, aber ohne höhere künstlerische Feinheit, wird in der Länge durch eine Reihe von acht kräftigen aus dem Oktogon konstruierten Pfeilern in zwei Joche geteilt. Gurten und Rippen lösen sich nach beiden Seiten der Halle in reiche Netzgewölbe aus, deren Seitenschub von je acht kleinen Rundpilastern aufgenommen wird. Die laubgeschmückten Schlußsteine des Netzgewölbes bilden im Grundriß, ähnlich wie im Kreuzgang, eine Zickzacklinie. Sieben tiefe kapellenartige Fensternischen öffnen sich östlich in den Pfeilerachsen. Die sieben östlichen spitzbogigen, einst reich mit Wappenscheiben geschmückten Fenster sind ohne Maßwerk, dagegen zeigen die Fenster nach Süden und Osten spätgotisches Maßwerk. Der Fußboden der Sepultur ist in vier Reihen mit 128 Grufttsteinen bedeckt. Der Erbauer der Sepultur ist Jörg von Guttenberg (1440 – 1466). Auf die Sepultur wurde 1491 ein Stockwerk als Kapitelsaal aufgesetzt, das heute im wesentlichen den Charakter des durch Pedrini vorgenommenen Umbaues trägt.

Dem Dome angebaut ist ferner die Schönborn-Kapelle, ein Mausoleum der Fürstbischöfe von Schönborn, von Balthasar Neumann errichtet.

DIE DENKMÄLER IM DOM

Zahlreiche aufrechte stolze Reckengestalten, um deren Stirn ein Hauch des Friedens weht, erscheinen als die Hüter des hohen Domes. In den Tafeln der Geschichte sind ihre Taten eingegraben. Meist Bischöfe in faltigem Gewand, die hohe Mitra auf dem Haupte und Schwert und Krummstab in den Händen. Herbipolis sola — judicat ense et stola. „Dem Bischof von Würzburg allein ist das Schwert und die Stola gemein". Wir weilen sinnend im Banne dieser großen Toten, die wie aus einem Geschlecht entstammt erscheinen. Und gleich als ob in den Meistern, denen die Verkörperung dieser Gestalten oblag, die verantwortungsvolle Aufgabe die Welle künstlerischen Empfindens herzhafter angetrieben

hätte, entfaltet ſich in Würzburg die bodenſtändige Bildnerei des Mittelalters gerade auf dem Felde der Grabmalplaſtik zu freiem Leben. Von dem erſten mühſamen Ringen nach individueller Darſtellung bei einer noch beſcheidenen Formengebung bis zum ſicheren Geſtalten des Individuums bei lebhaftem Eindringen in die inneren Regionen des Seelenlebens mit einer wahrlich nicht erkünſtelten Gefühlswärme können wir verfolgen, wie ſich die Ziele weiten und wie die Kräfte wachſen.

An der Spitze der ſtolzen Reihe der Biſchofsgräber, die den ganzen Entwicklungsgang der deutſchen Plaſtik verfolgen laſſen, ſteht der (umgearbeitete) Denkſtein des Biſchofs Gottfried I. von Spitzenberg († 1190); die urſprünglich bemalte Geſtalt iſt erhaben aus der vertieften Platte herausgearbeitet, gleichſam in die zu enge Umrahmung vorſichtig hineingebettet, körperlich ſtarr, aber doch nicht ohne einen Schein inneren Lebens, der freilich nicht in den geöffneten Augen, deren Pupillen mit Farben eingetragen ſind, ſeinen Ausdruck findet (Abb. 15).

Dann folgt das wenig bedeutende Denkmal des Biſchofs Gottfried von Hohenlohe. Die abgefaſte Randplatte mit Katze und Eule in den Zwickeln, von Krabben in Eichenlaubformen umrahmt, iſt offenbar im 14. Jahrhundert gearbeitet worden, wie auch das ganze Hochrelief Spuren ſpäterer gründlicher Umarbeitung aufweiſt. Der jugendlich aufgefaßten Figur, deren auffallend kleines Haupt auf dem Kiſſen ruht, fließt das Pallium mit Rundmedaillons um die Schultern.

Es darf nicht verwundern, wenn wir in der Würzburger Grabmalplaſtik auch einem fremdartigen Weſen begegnen; in der impoſanten Rundfigur des Biſchofs Mangold († 1303) mit ſeiner wuchtigen, auf das Breite und Volle abzielenden Anlage, die nichts von ‚gotiſchem' Empfinden verrät, iſt uns ein wertvolles Denkmal aus jener Bildhauerwerkſtätte erhalten, die ſich 1285 nach dem Tode des Biſchofs Berthold in Bamberg auflöſte, jener Werkſtätte, deren Meiſter wir die jüngſte Gruppe der Bamberger Standbilder, die Maria und Eliſabeth, verdanken. Leider iſt das Monument ſtark überarbeitet, auch die urſprünglich wohl nur in Farben aufgetragene Inſchrift iſt im 18. Jahrhundert in Stein nachgemeißelt worden, aber der ohne Zweifel nach dem Leben gearbeitete prächtige Kopf mit dem bedeutſamen Pathos, in dem ſich die vornehm-

Abb. 15. Biſchof Gottfried von Spitzenberg. (Dom.)

Abb. 16. Biſchof Mangold von Neuenburg. (Dom.)

ſten Eigenſchaften des ſtets kampfbereiten, willensſtarken Biſchofs ſo charakteriſtiſch ausgedrückt finden, ſpricht ebenſo wie das mit feinem Gefühl behandelte faltenreiche Gewand dafür, mit welcher Kraft der Empfindung der Bamberger Meiſter die ihm gewordene Aufgabe zu löſen verſuchte (Abb. 16).

Dann aber geht die Würzburger Grabmalplaſtik ohne Beſinnen zum ausgeſprochenen gotiſchen Stilgefühl über. Die leiſe ausge-

Abb. 17. Biſchof Otto von Wolfskeel.

Abb. 18. Biſchof Albert von Hohenlohe.

bogene Hüfte finden wir zuerſt bei dem noch breit angelegten, unter einem reichen gotiſchen Baldachin ſtehenden Denkmal des Biſchofs Wolfram († 1333). In mehr elegant ausgeſchwungener Haltung und langgeſtreckter und hagerer tritt die Rundfigur des Biſchofs Otto von Wolfskeel († 1345) aus der Platte heraus, einen Löwen mit wallender Mähne zu ſeinen Füßen (Abb. 17). Auf vollen Realismus des Konturs geht das dem vorausgegangenen Werk verwandte Denkmal des Biſchofs Albert II. von Hohenlohe († 1372) aus. Der

Kopf, der Spuren von Bemalung aufweiſt, zeugt von individuellem Leben, der volle Körper, dem das Gewand eng und prall anliegt, iſt beſtimmt in Haltung und Ausdruck, die Hüfte ungemein ſtark ausgebogen (Abb. 18).

Mit der hochragenden überlebensgroßen Figur des Biſchofs Gerhard Grafen von Schwarzburg († 1400) kommt eine andere Richtung und andere Auffaſſung zu Worte. Die ſtrenge Vertikallinie verdrängt das Ausladende der bewegten Hüfte, das Gewand fließt locker, oft in weichgelöſten Kurven, um den Körper. Die plaſtiſche Durcharbeitung umfaßt gleichermaßen Haupt und Gewand. Der herbe Realismus in der Wiedergabe des individuellen Äußeren geht in eine anmutige Glätte in der maleriſchen Charakteriſtik und in der Durchführung des Einzelnen über. In der reich geſchmückten Mitra erſcheinen geflügelte Engelgeſtalten, die Pallienſtreifen enthalten die Evangeliſtenſymbole. Das künſtleriſche Formgefühl ſchreitet fort auf dem Wege zum Dekorativen und überwindet die Befangenheit ebenſogut wie das Feuer des Temperaments. Prunkvoll in ſeinem Aufbau iſt das 1847 reſtaurierte Standbild des Biſchofs Johann I. von Egloffſtein († 1411), des Siegers in der Schlacht bei Bergtheim. Die ſehr ſorgfältig ausgeführte, einem Erzguß ähnliche Rundfigur mit dem nicht unedel geformten Haupte ſteht in ſoldatiſch-ſtrammer Haltung unter einer figurengeſchmückten achtſeitigen Pyramide, deren fünf vortretende Steine einen Baldachin bilden (Abb. 19). Künſtleriſch wertvoll iſt auch der Grabſtein des für Würzburg ſo verhängnisvoll gewordenen Biſchofs Johannes von Brunn († 1440); die Proportionierung der geſchloſſenen Maſſe weiſt auf eine geübte Hand, die auch dem Haupte, in deſſen Stirne tiefe Falten gegraben ſind, einen in der eigenartigen Miſchung von Schwermut und Trotz feſſelnden Ausdruck zu geben wußte. Die Falten des Gewandes ſind leider ſtark abgeſchliffen. Wie das Ganze auf dekorative Wirkung ausgeht, ſo auch das Beiwerk, beſonders die Umrahmung, die in einem fliegenden Bande, das ſich in ſinniger Weiſe um Weinlaub und Reben ſchlingt, die Inſchrift trägt. Bei den folgenden Denkmälern klärt ſich die Frage der Baldachinbildung und der Verteilung des Wappenſchmuckes, aber die Geſtaltung wechſelnder Charakterzeichnungen bereitet ſchon einige Schwierigkeiten. Das Grabmal Gottfried v. Limpurgs († 1455), gefertigt von dem Würzburger Meiſter Leonhard Stroh-

maier, zeigt eine energiſche Haltung der unterſetzten Figur, lebensvolle naturaliſtiſche Züge des breiten, gutmütig lächelnden Geſichtes, von der übergroßen Mitra beſchattet, und eine reiche, an frühere Denkmäler anklingende Faltenbildung des Gewandes (Abb. 20). Auch das maleriſche Standbild des Biſchofs Johann von Grumbach († 1466), eine zweite Arbeit Strohmaiers, gibt den überaus feinen Kopf und die edle Erſcheinung ausdrucksvoll wieder. Das Manubrium des Pedum ſchmücken die zierlichen Geſtalten der hh. Kilian, Kolonat, Totnan und Burkard, in den Kurven thront der Salvator mit der Weltkugel; die Mitra zeigt die Verkündigung (Abb. 21). In dem Marmordenkmal des Rudolf v. Scherenberg († 1495) feiert der bisherige Typus der Baldachingräber ſeine höchſte Vollendung. Riemenſchneider arbeitete die Geſtalt weit flacher als ſeine Vorgänger, er ſuchte auch das ſchmückende Beiwerk der Wappenſchilder in einer beweglicheren Formenſprache zu verwenden, den Hauptnachdruck legte er aber auf die techniſche Ausbildung des leiſe geneigten greiſen Hauptes; eine tiefergreifende Erſcheinung von überraſchender Stärke des Gefühls, groß in ihrer Schlichtheit und unübertroffen in ihrer pſychologiſchen Wahrheit (Abb. 22). Der feierlich gehobene und dabei ſo charaktervolle Ton klingt zwar in dem ebenfalls von Riemenſchneiders Hand ſtammenden Mar-

Abb. 19.
Biſchof Johann von Egloffſtein.

mordenkmal des Biſchofs Lorenz v. Bibra († 1519) noch nach, aber die Phantaſie des alternden Meiſters iſt nicht mehr lebendig und geſchäftig, und der verunglückte Verſuch, durch phantaſtiſch ſpielende Frührenaiſſanceformen — die Bekrönung zeigt lebhaft bewegte Putten — das alte Thema der Umrahmung zu variieren, trübt den Geſamteindruck des in erſter Linie repräſentativen Werkes, das ſonſt namentlich durch die Verwendung verſchiedenfarbigen Steinmaterials anziehend wirkt (Abb. 23).

Das vorſchreitende 16. Jahrhundert, die Zeit der ſog. Gegenreformation, erſann für die Grabmalplaſtik einen neuen, der Geiſtesrichtung der Zeit mehr entſprechenden Typus. Das aufrechtſtehende mittelalterliche Biſchofsſtandbild war bis zum möglichſten Höhepunkt ausgebildet. Die durch die Form bedingte Gleichförmigkeit des Standbildes wurde nun durch die einen größeren Spielraum gewährende architektoniſche Kompoſition des Epitaphs abgelöſt. In dieſen kleineren, volkstümlicheren Epitaphien ſoll nicht mehr die kraft- und hoheitsvolle Perſönlichkeit des Herrſchers erfaßt werden: aller weltgebietende Stolz, alle Herzogswürde ſoll als Eitles und Nichtiges dahinſinken. Der demütige, weltentrückte, nur von religiöſem Bewußtſein erfüllte Biſchof kniet betend vor dem Kruzifix. Das erſte Andachtsbild dieſer Art ſchuf Loyen Hering aus Eichſtätt in dem Denkmal des Biſchofs Konrad von Thüngen. Der betende Biſchof iſt begleitet von den Repräſentanten der Doppelwürde, ſeinem Kaplan als Stabträger und dem Marſchall als Schwertträger. Wir müſſen geduldig die Abſichten dieſer neuen Denkmalsart verſtehen lernen. Das Kruzifix iſt eine achtunggebietende, das Epitaph beherrſchende Leiſtung, der kniende Biſchof im wallenden Chormantel iſt fein empfunden, die beiden Begleitfiguren ſind nicht ohne Geſchick in den Raum komponiert; die die Figurengruppe umſchließende Architektur entbehrt nicht des verſtändigen künſtleriſchen Aufbaues — aber das Ganze wirkt kraftlos und zu ausgeklügelt. Loyen Hering hat mit dieſem Denkſtein den Typus aufgeſtellt, der, allerdings in kleinen Abänderungen und aus Mangel an friſchen Lebensſäften entartet, bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts für faſt die geſamte Würzburger Epitaphbildnerei maßgebend geblieben iſt. Zunächſt zeigt das Epitaph des Konrad von Bibra († 1544) dieſelbe Geſtaltung, freilich mit Hinweglaſſung der Repräſentanten der biſchöflichen

Abb. 20.
Biſchof Gottfried Schenk von Limpurg.

Abb. 21.
Biſchof Johann von Grumbach.

Doppelwürde, dann kehrt ſie wieder in dem Grabmal des ermordeten Zobel von Giebelſtadt († 1588). Hinter dem Biſchof knien die mit ihm ermordeten Ritter Jakob Fuchs von Wonfurt und Karl Wolf von Wenkheim. Auf dem Hintergrunde des Grabmals iſt in breiter Ausführlichkeit die Ermordung im Flachrelief geſchildert; das Landſchaftliche des Hintergrundes iſt wie auf Plaketten im Licht- und Schattenſpiel liebevoll durchgeführt, es zeigt die Stadt, den Main, die Rebengelände und das hochragende Schloß. Die Redeſeligkeit der Biſchofsepitaphien, deren Kunſtwert immer mehr ſinkt, wird faſt unerquicklich bei dem Grabmal des Friedrich von Wirsberg († 1573), das den vor dem ſogenannten Gnadenſtuhl betenden, von Schwert- und Stabträger umgebenen Biſchof zeigt, an deſſen Seite ſich ein Mann befindet, der nach Art des hl. Bartholomäus eine Menſchenhaut über dem Arme trägt, angeblich eine Anſpielung auf den nach harter Tortur hingerichteten Feind des Bistums Wilhelm von Grumbach.

Erſt mit dem Erſcheinen des Bildhauers Michael Kern gewinnt die Grabmalplaſtik in Würzburg wieder an Bedeutung; in der Form geht Kern auf die ältere monumentale Auffaſſung zurück. Seine beiden Marmorgrabdenkmäler ſind den Biſchöfen Julius Echter von Meſpelbrunn († 1617) und Johann Gottfried von Aſchhauſen († 1622) gewidmet. In vollrunder Ausbildung ſtehen die Standbilder in einer reichen, altarähnlichen, in ihren architektoniſchen Verhältniſſen ſehr guten Renaiſſanceädikula. Die oben von einer halbrunden Muſchel geſchloſſene Niſche wird von einer Säulenſtellung flankiert, darüber lagert ein verkröpftes Gebälk, und ein durchbrochener Giebel, in deſſen Mitte ſich das mächtige Wappen befindet, bildet die Krönung. Ein predellenartiger, ebenſo reich dekorierter Unterbau enthält die Inſchrifttafel. Wir werden noch andere Denkmäler Kerns im Dome finden.

Das Denkmal des Fürſtbiſchofs Adam Friedrich von Seinsheim († 1799) führt uns zu jener pathetiſchen Geſchmacksrichtung, die J. B. Pigalle in ſeinem bekannten Grabmal des Moritz von Sachſen (in St. Thomas zu Straßburg) vertreten hatte. Hier und dort ſchreitet der Dargeſtellte voll theatraliſcher Würde die Stufen herab dem Sarge zu. Eine kühn bewegte allegoriſche Frauengeſtalt mit hocherhobenem Kreuze, die dicht an den Fürſtbiſchof herangetreten iſt, flüſtert ihm die Botſchaft von ſeiner Heim-

Abb. 22. Til Riemenſchneider: Grabmal des Biſchofs Rudolf von Scherenberg.

Abb. 23. Til Riemenſchneider: Grabmal des Biſchofs Lorenz von Bibra.

berufung zu. An dem Sarkophage gibt ſich klagend der Glaube dem Schmerze über den Scheidenden hin, während die Caritas den Biſchof zurückzuhalten ſucht. Das prunkvolle Monument iſt von dem

Abb. 24. Johann Peter Wagner: Grabmal des Biſchofs Adam Friedrich von Seinsheim.

Würzburger Bildhauer Johann Peter Wagner nach einer zeichneriſchen Vorlage des Hofmalers Chriſtof Feſel gearbeitet (Abb. 24).

Die übrigen Biſchofsgrabdenkmäler entbehren des künſtleriſchen Wertes. Dagegen befindet ſich im Dome noch eine ſtattliche Reihe von Epitaphien von Domherren und Rittern, die unſere Beachtung verdient. Eine Gruppe derſelben ſchließt ſich in ihren Grundzügen an den von Loyen Hering geſchaffenen Epitaphtypus ziemlich enge an. Aus des Eichſtätter Meiſters Schule, vermutlich von der Hand Martin Herings, ſtammt das Denkmal (Abb. 25) des Eichſtätter Biſchofs Moritz v. Hutten († 1552), der zugleich Dompropſt von Würzburg war; es zeigt den vor der hl. Dreifaltigkeit betenden Biſchof. Das Werk iſt gerade keine feine Leiſtung, die reichgeſchmückte Ädikula iſt

Abb. 25. Grabmal des Dompropſtes Moritz von Hutten.

mit klobigen Engeln geſchmückt, flau iſt die Figur des Biſchofs behandelt, aber das Ganze iſt in Lineament und Modellierung vom Geiſt der Ruhe erfüllt. Von Loyen Herings eigener Hand dürfte das im weſtlichen Arm des Kreuzganges aufgeſtellte, in ſeiner urſprünglichen Architektur allerdings ſtark verkürzte Denkmal des Dompropſtes Markgraf Friedrich von Brandenburg († 1536) herrühren. Auch der lebensvoll aufgefaßte tapfere Kriegsmann aus dem Hohenzollernſtamme kniet in vielgefälteltem geiſtlichen Gewande vor dem Kruzifix. Die Eintönigkeit, die mit der Wiederholung dieſes feſtſtehenden Typus in die Epitaphbildung der Würzburger Renaiſſance einzog, konnte ſelbſt durch geſchickte Variationen in der dekorativen Ausgeſtaltung der Ädikula nicht völlig überwunden werden. Bei dem Marmorepitaph des geiſtvollen Humaniſten Erasmus Neuſtetter, gen. Stürmer († 1594) feſſelt der klare Aufbau und die den Hintergrund in Flachrelief belebende Kloſteranſicht: es ſind die drei Türme der Kirche des Ritterſtiftes zu Komburg, wo Neuſtetter die Propſtwürde bekleidete. Ähnlich, nur reicher an figürlichem Beiwerk iſt das Epitaph des Gottfried von Wirsberg († 1594) in der Sepulturkapelle. Weit maleriſcher wirkt das in lebhaft bewegten, aber fein empfundenen Formen ausgeführte Epitaph des Dompropſtes Neidhard von Thüngen († 1598) im ſüdlichen Querſchiff (Abb. 26); reich und frei, wenn auch etwas derb, iſt das Figürliche in dem ſtattlichen Epitaph des Johann Konrad von Kollwitz von Aulenbach († 1610) behandelt.

Es iſt der Reichtum künſtleriſcher Gedanken, die verſchiedene Abſtufung der Klangfarben nicht zu verkennen, die in all dieſen Variationen zu einem gegebenen Thema ruht; die Meiſter gerieten dabei aber unwillkürlich in die Sphäre des Virtuoſentums, ſo daß wir mehr ihre Geſchicklichkeit auf dem Gebiete der Flächenbehandlung, als ihre künſtleriſchen Abſichten in der Erfaſſung und Belebung des Inhaltes, in Tiefe des Ausdrucks und der Charakteriſtik bewundern können.

Größere Friſche und kräftigere Eigenart konnte ſich ſelbſt in den nicht wenigen, der ſpäteren Zeit angehörenden Grabdenkmälern entfalten, die ein weltliches Element in die Reihe der geiſtlichen Denkmäler hineintrugen.

Von dem älteſten der Ritterdenkmäler des Domes, dem im Kreuzgang aufgeſtellten, urſprünglich bemalten, des Heinrich von

Abb. 26. Grabmal des Dompropstes Neidhard von Thüngen. (Dom.)

Seinsheim († 1360), einer ſchlanken Geſtalt in eng anliegendem Lederharniſch (Abb. 27), bis zu dem ſpäten des Bernhard von Solms († 1553) im nördlichen Seitenſchiff des Domes läßt ſich die Wirkſamkeit einer techniſch gut geſchulten heimiſchen Werkſtätte verfolgen, die uns auch noch in zahlreichen Ritterdenkmälern anderer Kirchen begegnen wird. Merkwürdig berührt aber das Eindringen eines landfremden Motives bei dem prachtvollen Marmordenkmal des Ritters Sebaſtian Echter von Meſpelbrunn (Abb. 28). Der Typus, den Dargeſtellten halb aufgerichtet auf dem Sarkophage ruhen zu laſſen, iſt, nach dem Vorbild der etruskiſchen Gräber, der italieniſchen Grabmalplaſtik bis ins 17. Jahrhundert eigentümlich. Dieſes Motiv des halb aufgeſtützten Oberkörpers und der angezogenen Beine hat auch bei dem 1577 errichteten Denkmal des Sebaſtian von Meſpelbrunn Verwendung gefunden. Wahrſcheinlich ſtammt das von humaniſtiſchen Gedanken belebte Denkmal von einem niederländiſchen Meiſter, vermutlich von dem Lehrer deſſen, der um 1612 das Grabmal des Fürſtbiſchofs Johann Konrad von Gemmingen in Eichſtätt ausführte. Das totesmüde Zuſammenſinken der jugendlichen Glieder iſt beſonders betont. Das Haupt des Ritters ſtützt ſich auf die rechte Hand, deren Arm aber auf

Abb. 27. Heinrich von Seinsheim. (Kreuzgang des Doms.)

die Bücher der Rechtsgelehrtheit. Die Rückwand mit der poetischen Widmung des Bruders, des Fürstbischofs Julius, ist zierlich umrahmt, Pilaster und Architrav tragen die Ahnenwappen. Über der wappengeschmückten Bekrönung erhebt sich eine Madonnenfigur, zwei andere Freifiguren, die Kardinaltugenden Caritas und Justitia, stehen zu beiden Seiten des klaren Aufbaues auf selbständigen, reich dekorierten Sockeln. Eine seltsame Verquickung italienischen Aufbaues mit deutscher Formenbildung zeigt das Alabastermonument des Obersten Baur

Abb. 28. Grabmal des Sebastian von Mespelbrunn (im Dom).

von Eiſeneck im Domkreuzgang; es iſt von Michael Kern gefertigt. Das Monument iſt nach Art des italieniſchen Niſchengrabes zu einem ſelbſtändigen architektoniſchen, von Doppelſäulen getragenen Aufbau entwickelt, dem zwei Löwen als Konſolen dienen. In der Mitte ſteht die wuchtige Geſtalt des tapferen Kriegsmannes in reich dekoriertem Harniſch. Der über den beiden Seitenniſchen anſetzende Bogen wird durch einen mit Relief geſchmückten Architrav unterbrochen, über dem ſich das bekrönende Wappen erhebt. Auch unter den Seitenniſchen finden ſich Reliefs mit lebhaft erzählenden Darſtellungen aus dem Feldzug des Ligaheeres.

Zu dieſen Grabmälern in Stein, Marmor und Alabaſter geſellt ſich noch eine ſtattliche Anzahl von Metallgrabplatten, die überwiegend der Mitte oder der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Sie zeigen teils in Flachrelief, teils in gravierter Zeichnung die Geſtalt des Verſtorbenen. Ein Teil der älteren Arbeiten dürfte der Gießhütte Peter Viſchers zuzuweiſen ſein; die Entwürfe werden indes wohl überwiegend von heimiſchen Meiſtern ſtammen; es gilt dies vor allem von der vorzüglichen Bronzetafel des Biſchofs Lorenz von Bibra, die unverkennbar Riemenſchneiderſche Auffaſſung bekundet.

Neben der reichen Grabmalplaſtik beanſpruchen aber auch die übrigen bildneriſchen Werke des Domes unſere Beachtung.

Beſonders feſſelt eine aus vier Freifiguren beſtehende vorzügliche Gruppe der Anbetung der drei Magier vor der Jungfrau, die an drei Pfeiler des Mittelſchiffs verteilt iſt. Durch moderne Reſtaurierung und Bemalung ſind die Steinfiguren leider ſo entſtellt, daß ſie im beſten Falle manierierten Arbeiten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts gleichen. Ihr Platz war einſt vermutlich in einer Portalleibung unter Baldachinen, von denen einer noch erhalten iſt. Sie ſind um das Jahr 1300 entſtanden. Der Mohrenkönig in jugendlichem Alter hält in der von einem Mantel umwundenen Hand eine Büchſe. Seine derbere Charakteriſierung als Mohr hat er wohl erſt bei der modernen Reſtaurierung erhalten (Abb. 29). In anderer, d. h. zum Mohrenkönig zurückgewendeter Haltung iſt der zweite bärtige König dargeſtellt, der mit der Linken ein Käſtchen hält, auf das er heute auch die Rechte ſorgſam legt — offenbar iſt aber dieſe Hand, die einſt nach rückwärts wies, ergänzt. Der dritte endlich,

ein bärtiger Greis, ist in durchaus ungezwungener Haltung aufs Knie gesunken; sein spitz zulaufender Knöchelschuh ragt über den Sockel hervor; der Magier bietet in der emporgehobenen Rechten seine Gabe dar; die abgenommene Krone liegt auf dem rechten Knie. Über ihm der erwähnte Baldachin. Dann folgt die zwar nicht hoheitsvolle, aber anmutig mutterstolze Maria, die auf dem linken Arm in ziemlich weitem Abstande das lebhaft bewegte nackte Kind hält.

Der stilistische Zusammenhang dieser Bildwerke mit jenen an der nördlichen Portalleibung des Freiburger Münsters erscheint offenkundig. Vermutlich standen sie einst an einem Portal, entweder am Dom, oder am Neumünster. Vom Neumünster wie von der Domvorhalle wissen wir, daß sie „steinerne Heiligenbilder" im 14. Jahrhundert besaßen; von ihnen berichtet begeistert Michael de Leone. Sollte Konrad von Würzburg die Beziehungen zwischen seiner angeblichen Vaterstadt und Freiburg vermittelt haben, sollte es der die bildnerische Ausschmückung des Freiburger Münsters stark beeinflussende Dichter der goldenen Schmiede gewesen sein, der, als er sich aus dem Weltleben in das stille Dominikanerkloster zu Freiburg zurückgezogen hatte, seinen fränkischen Landsleuten den trefflichen Freiburger Meister empfahl?

Abb. 29. Der Mohr von der Anbetung der Könige (Dom).

Bemalt waren diese Figuren auch vor der Restaurierung der achtziger Jahre; ich erinnere mich noch aus meiner frühesten Jugendzeit, daß gerade die fein bemalte Statue der Maria immer tiefen

Eindruck erweckte und daß einſt ungeheure Menſchenſcharen erregt in den Dom eilten, weil einige beſonders Scharfſichtige beobachtet haben wollten, daß durch ein Wunder in den kalten Stein Leben gekommen ſei, daß die Madonna ihr Haupt bewege, ihre Augen öffne und ſchließe!

Noch im 13. Jahrhundert iſt ein anderes wertvolles gotiſches Bildwerk des Domes entſtanden. Nachdem die alte St. Martinskapelle als biſchöfliches Baptiſterium ihre urſprüngliche Beſtimmung verloren hatte, fanden die Taufen im Dome ſtatt. Die Stiftung eines ehernen Taufbeckens, das bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts ſeinen Standort mitten im Hauptſchiff hatte, fällt mit der Benützung des Domes als Taufkirche zuſammen.

Erztaufen ſind nur im norddeutſchen Flachland volkstümlich geworden; ſelten aber ſind ſolche frühe Erzarbeiten in Süddeutſchland. Das ſehr beachtenswerte Taufbecken (Abb. 30) im Dom hat Meiſter Eckhard aus Worms 1279 in einzelnen Stücken gegoſſen und zuſammengenietet. Acht Streben mit frühgotiſchen Fialen umgeben, Felder bildend, den runden Körper; ſie ruhen auf einem zu unterſt vorſpringenden ganz kleinen aber kräftigen Sockel. Jedes der acht mit Darſtellungen geſchmückten Felder iſt mit einem Spitzgiebelpaar überdeckt. Das erſte Feld zeigt die Verkündigungsſzene; zwiſchen dem ſpruchbandhaltenden Engel und der hl. Maria, an deren Haupt die Taube des hl. Geiſtes dicht heranſchwebt, erhebt ſich ein palmenartiges Bäumchen. Das zweite Feld enthält die intereſſante Darſtellung der Geburt Chriſti. Maria liegt halb aufrecht mit dem Schleier und verzierten Armbändern im Bette, die Linke ſtreckt ſich zu der Krippe aus, in der von Ochs und Eſel umgeben das eingewickelte Kind ruht. Nachdenklich ſitzt zur Rechten der hl. Joſef mit ſpitzem Hut, auf ſeinen Stab geſtützt. Die Taufe im Jordan zeigt Chriſtus bis zur Scham mit den geflechtartigen Wellen des Fluſſes bedeckt. Über der Szene erſcheint die Hand Gottes mit einem Spruchband. Rechts hält ein kleiner auf einem Steine ſtehender Engel die Kleider; auf dieſem Steine ſtehen die Worte: „† XPIP. Mand. MAGISTRI ECKHARDI. DE. WORMS. Das vierte Feld bringt die Kreuzigung mit Maria und Johannes, merkwürdig wegen des Auftretens eines neuen Motivs: die Krone Chriſti iſt hier nicht mehr die Königskrone, ſondern eine Art Sendelbinde; oben erſcheinen die Perſonifikationen von

Sonne und Mond. Das nächste Feld zeigt die Auferstehung. Der segnende Christus mit der Siegesfahne steigt aus dem Grabe. Neben dem Herrn stehen mit Schriftbändern zwei prophetenähnliche Gestalten: der Stifter des Werkes, der bischöfliche Kaplan Walther: „Hoc opus, alme Dei praesul Kiliane peregi" steht auf dem Spruchzettel und auf seiner Schulter: „Waltherus plebanus herbip." Die Figur zur Linken aber stellt den Meister Eckhard im wallenden Gewande dar: „† Eckhardus nomen mihi, pax sit, deprecor, amen." Das Relief der Himmelfahrt läßt nur die Füße des emporsteigenden Heilandes sehen, die ihre Spuren tief im Gestein eingedrückt haben. Unter den Aposteln sind Petrus und Paulus durch ihre Attribute erkennbar. Die Ausgießung des hl. Geistes zeigt die um die hl. Jungfrau geschickt gruppierten Jünger. Im letzten Relief ist das Jüngste Gericht dargestellt. Ausdrucksvoll erscheint der zwischen Maria und Johannes thronende Weltenrichter. Zwei größere Engel tragen Marterwerkzeuge, zwei kleinere blasen Posaunen. Die Auferstehenden fehlen gänzlich. Eine die näheren Angaben über die Vollendung des Werkes kündende Inschrift umrahmt den Rand der Platte. Wenn auch diese acht Reliefs im wesentlichen eine ausgesprochen deutsche Auffassung bekunden, so sind doch die ikonographischen Beziehungen zur italienischen Kunst da und dort unverkennbar. Die Erzählung der gewandt komponierten Szenen entbehrt nicht der eigenartigen, fein beobachteten Züge, aber das Ganze geht zunächst auf geschickte Raumfüllung aus. Auf den Ausdruck des Einzelnen ist in den sehr kleinen Figuren weniger Wert gelegt — auch die Gußschwierigkeiten

Abb. 30. Taufbecken aus Erz im Dom.

mögen dies mit veranlaßt haben — dagegen um so mehr auf die Bewegung in der Silhouette, auf die Klarheit des Umrisses. Die Faltenzüge der Gewänder verraten indes ein ungewöhnliches plastisches Empfinden, zu dem sich auch eine Vorliebe für das Dekorative gesellt. Der Guß ist stark ziseliert, die Haare und die übrigen feineren Teile wie die Blumenmuster auf den energisch vertieften Gewändern von Christus und Maria, auf dem Kreuz und dem Bogen sind fleißig und sauber behandelt, teils graviert, teils gepunzt. Als ein hochbedeutsames lebendiges Werk des mittelrheinischen Erzgusses zeigt es auch, wie die Zierformen der gotischen Architektur von den Grundformen der Gefäße Besitz ergriffen.

Im westlichen Chörlein des Südschiffes des Domes hat ein prunkloses, in vielen Teilen etwas unbeholfenes, aber doch stark persönlich-intim wirkendes Werk eines Würzburger Meisters Aufstellung gefunden: der Tod Mariä (ca. 1480); die figurenreiche Gruppe befand sich ehedem in der Brunogruft. Die fast lebensgroßen Steinfiguren, zwei der Apostel zu Häupten und zu Füßen der Maria sind sitzend, die anderen stehend gedacht, erscheinen wenig glücklich durch das Mißverhältnis ihrer Proportionen, aber dafür um so bedeutsamer in der energischen Durchbildung der Charakterköpfe, in der fast ungezügelten Kraft des Ausdrucks. Wie die Apostel, die in tiefem Schmerz, voll lebendiger Teilnahme die letzten Liebesdienste in der Sterbestunde Marias verrichten, zumeist robuste Bürgersmänner sind mit tiefgefurchten Stirnen und groben Händen, so ist auch die Gestalt der Maria weit entfernt von idealer Auffassung: eine wackere Bürgersfrau, von dem Meister mit Ehrfurcht in ernstem Naturstudium durchgebildet, echt und wahr in der Wärme der Empfindung (Abb. 31).

Die neben dieser Gruppe stehende Figur eines Diakonen mit Lesepult ist ein untergeordnetes Werk aus der Schule Riemenschneiders, aus dessen Werkstätte auch die Standbilder von den Strebepfeilern der Marienkapelle stammen, die, um sie vor völliger Verwitterung zu schützen, an den ersten Pfeilern des Langhauses Aufstellung gefunden haben.

Bezeichnend für den herben Charakter der Würzburger Holzplastik des 15. Jahrhunderts ist eine naive Darstellung der Anbetung Christi mit ihren derben, eckigen und harten Formen, die soviel Leben und Kraft verraten.

Abb. 31. Tod Mariä. Steindenkmal im ſüdlichen Seitenſchiffe des Domes.

Aus der Zeit vor Riemenſchneider ſtammt auch der 1478 aufgerichtete, überlebensgroße, bemalte Holzkruzifixus am Chorgewölbe, der in ſeiner derb-realiſtiſchen Auffaſſung und tüchtigen Durchbildung des Körpers als eine wertvolle Schöpfung jener Würzburger Schule in Betracht kommt, die einen merkwürdig hohen Grad der Naturwahrheit, aber nicht ohne einen Schimmer der Verklärung erreicht. Für das tüchtige techniſche Können dieſer Zeit ſpricht auch der reichgeſchnitzte gotiſche Biſchofsſtuhl (in der Domſakriſtei) mit ſeinen frei vortretenden Holzſtatuetten (Abb. 32).

Von der Tätigkeit Riemenſchneiders für den Dom iſt außer den beiden biſchöflichen Grabdenkmälern hier nichts mehr vorhanden. Sein kunſtreiches Sakramentshäuschen, von dem ſich Bruchſtücke im Hiſtoriſchen Verein vorfinden, iſt bei der Modernisierung des Domes zugrunde gegangen, ebenſo der Tabernakel für den Hochaltar im Kilianschor, deſſen Reſte jedoch in drei Bruſtbildern der Frankenapoſtel auf dem mittleren Altar in der Weſtkrypta der Neumünſterkirche noch vorhanden ſind; ſie ſollen nun in der Oberkirche ihre Aufſtellung finden.

An der äußeren Nordſeite des Domes findet ſich eine ziemlich derbe, handwerksmäßige Kreuzigungsdarſtellung, die der reiche, kunſtliebende Bürger Hans Kraft 1451 ſtiftete und auf der er ſich und ſeine zwanzig Familienglieder darſtellen ließ, rechts kniet der

Vater mit zwölf Söhnen, links die Mutter mit ſieben Töchtern. Auch der Grabſtein Tilman Riemenſchneiders iſt hier eingemauert. In flachem Relief zeigt es den großen Würzburger Meiſter in der Amtstracht der Ratsherren, in langem faltenreichen Gewande, die betend erhobenen Hände vom Roſenkranz umwunden. Zu Füßen der Figur ſteht ein Wappenſchild mit dem Zeichen des Meiſters, Jörg Riemenſchneider hat jedenfalls dem Vater zu Ehren dieſes ſchlichte Epitaph gearbeitet.

Drei Denkmäler des Domes aus der ſpäteren Zeit verlangen noch eine kurze Erwähnung: das Portal der ehemaligen Domſchule, die Kanzel und das Singpult. Das Portal befindet ſich an der weſtlichen Seite des Kreuzganges. Eine echte Humaniſtenſtiftung aus dem Jahre 1565. Vor dem reich gegliederten und in ſeinen Zwickeln mit lebhaft bewegten Reliefs geſchmückten Portalbogen ſtehen auf Poſtamenten zwei kannelierte Säulen, die einen Architrav tragen, über dem ſich eine ſchwere Attika mit der Darſtellung des zwölfjährigen Jeſus im Tempel erhebt. Über der Inſchrifttafel zeigt ſich als Bekrönung das Wappen des Stifters, des ausgezeichneten Vertreters einer katholiſchen humaniſtiſchen Richtung in Franken, Johann Egolph von Knöringen, des 1573 erwählten Biſchofs von Augsburg.

Abb. 32. Biſchofsſtuhl im Dom.

Im Jahre 1609 ließ der Magiſtrat der Stadt Würzburg die jetzige Domkanzel errichten. Vier kühn bewegte Evangeliſten umgeben, leicht auf volutenartigen Konſolen ruhend, den viereckigen Schaft, der mit Niſchen gegliedert iſt, in denen ſich die ſtehenden Figuren der Kirchenväter befinden. Die durch doriſche Säulchen in fünf Felder geteilte Brüſtung enthält Alabaſterreliefs aus der Paſſion. Der Schalldeckel iſt mit den allegoriſchen Figuren der chriſtlichen Tugenden reich geſchmückt. Der geſamte bildneriſche Schmuck der Kanzel ſtammt von Michael Kern.

Einer Stiftung verdankt der Dom auch ein prunkvolles Singpult, ein ſtattliches, mit ornamentalem Schmuck überhäuftes Metallgußwerk, auf deſſen Pultfläche ſich 24 Domherrnwappen, an deſſen Nebenſeiten ſich die Freiſtatuen der hl. Maria und des hl. Kilian befinden. Das Pult wird von vier auf Kugeln ruhenden Krallenfüßen getragen; es enthält die Inſchrift: „Hans Wurtzelbauer in Würtzburg goß mich 1644."

* * *

Die Altäre des Doms ſind gute Durchſchnittsleiſtungen des 17. Jahrhunderts ohne beſondere kunſthiſtoriſche Bedeutung; von den Altargemälden ſind die Enthauptung des hl. Johannes von Oswald Onghers, die Himmelfahrt Mariä und die Kreuzabnahme von Joachim von Sandrart (1651), dieſe in ſtarker Anlehnung an die Rubensſche Kreuzabnahme in Antwerpen, dann die Grablegung Chriſti von U. Bueler und die hl. drei Könige von M. Merian bemerkenswert.

Einen Wert ganz eigener Art ſchließt in ſich ein Altargemälde von Onghers, die Verſpottung Chriſti, und zwar deshalb, weil der Maler unter die Spötterrotte einen Würzburger Karmelitenmönch malte. Ein Akt der Künſtlerrache, wie er uns ähnlich von Leonardo berichtet wird. Es war Onghers zu Ohren gekommen, daß die Karmeliten ihn in den unbegründeten Verdacht brachten, eine ihm vom Domſtift 1686 aufgetragene Beſtellung von koſtbaren Wandteppichen in Antwerpen wenig ſelbſtlos vollzogen zu haben. Und deshalb brandmarkte er erbarmungslos den Mönch.

In der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts ſind in den großen Kathedralen bei hohen Feſten die Wände mit Vorliebe mit koſtbaren Teppichen geſchmückt worden. Auch Würzburg konnte ſich

infolge eines Legates des Fürſtbiſchofs Johann Philipp dieſen Luxus geſtatten und beauftragte den Maler Onghers, mit einem Antwerpener Meiſter Balthaſar Bosmans in Verbindung zu treten, um von ihm gewirkte Tapeten für die Ausſchmückung des Domes herſtellen zu laſſen, und zwar mit den Darſtellungen aus der Lebens- und Leidensgeſchichte des hl. Kilian und ſeiner beiden Genoſſen. Wenn auch Onghers die Kartons für die aus acht Teppichen beſtehende Serie der Domgobelins nicht gemalt hat, ſo unterliegt es doch keinem Zweifel, daß ſeine Skizzen zu dem Martyrium des Frankenapoſtels — hatte er doch gerade in dieſen Jahren dem hl. Kilian auch ein großes Altarblatt gewidmet — als Vorlagen zu den Kartons dienten, die freilich in eine wirkungsvollere Formenſprache und eine weit reichere Koloriſtik übertragen wurden. Die figurenreiche Kompoſition, ihre dramatiſche Bewegung, die Gold- und Farbenpracht der Gewänder, alles mit berechnender Rückſichtnahme auf den Stoff, machen dieſe Gobelins zu einem Kunſtwerk von höchſter Bedeutung. So hat auch die letzte wertvolle Bereicherung des Domſchatzes der Verherrlichung des Frankenapoſtels gegolten und bleibt trotz aller billigen Hinweiſe auf Le Sueur und Lebrun im Grunde ein echtes Würzburger Werk. Eine impoſante heimiſche Schöpfung, voll vornehmer Zierlichkeit der reichen, leichtflüſſigen Formen, iſt endlich das den Chor abſchließende prachtvolle Eiſengitter von Markus Gattinger.

Die reiche Ornatkammer des Domes bewahrt Biſchofsſtab und Mitra des 1495 verſtorbenen Fürſtbiſchofs Rudolf von Scherenberg; die Mitra mit den Bildern der vier Kirchenväter in erhabener Arbeit iſt ein hervorragendes Werk der Würzburger Goldſtickerei des ausgehenden Mittelalters.

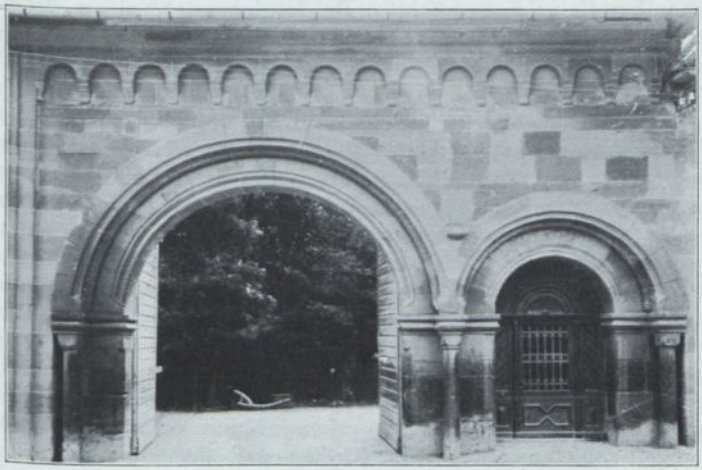


Abb. 33. Tor des Kloſters Oberzell.

IV. DIE ÜBRIGEN KIRCHEN DES ROMANISCHEN STILS

KLOSTER OBERZELL – SCHOTTENKIRCHE – NEUMÜNSTER

DIE weitere bauliche Entwicklung Würzburgs unter Biſchof Embricho, der, wie wir bereits ſahen, die Aufgabe hatte, die biſchöfliche Kathedralkirche wieder inſtand zu ſetzen, läßt ſich vornehmlich an der Säulenbaſilika von Oberzell und an der Pfeilerbaſilika der Schotten verfolgen.

Eine kleine Stunde unterhalb Würzburgs liegt das Kloſter Oberzell, eine ehemalige Prämonſtratenſerabtei, und zwar eine Stiftung, die auf die Anregung des bauverſtändigen hl. Norbert ſelbſt zurückzuführen iſt. Als Erzbiſchof von Magdeburg kam er am 3. März 1128 im Gefolge des Kaiſers Lothar zur Grundſteinlegung des Kloſters Oberzell nach Würzburg, um in begeiſternder Predigt die Herzen der Wohlhabenden für den neuen Kloſterbau zu erwärmen. Die Stiftung, die zwei frommen Brüdern, dem

Kanonikus Heinrich und ſeinem Bruder Johannes, einem Würzburger Bürger, zu danken iſt, fand 1130 die biſchöfliche, drei Jahre darauf die päpſtliche Beſtätigung, die bereits die Baſilika des hl. Michael erwähnt.

Unter vielen Mühen und ſchwerer Arbeit war der für den Kloſterbau auserwählte Platz urbar gemacht worden; von den Hinderniſſen, die die abſchüſſigen Ausläufer des ganz bewaldeten, von Geſteinmaſſen durchzogenen Berges boten, zeugen noch heute die hie und da zutage ſtehenden Felſen. Johannes, der Würzburger Domherr, wurde zum erſten Probſt beſtellt; ſein Grabſtein, deſſen Inſchrift von einem ſpäteren Abte erneuert worden iſt, befand ſich in einer Mauerniſche am Wege zum Abteigarten von Oberzell. Das alte ſteinerne Standbild des hl. Norbertus aber, das viele Jahrzehnte auf der Gartenmauer ſtand, wurde durch ein Hochwaſſer in der Mitte des vorigen Jahrhunderts mit fortgeriſſen. Durch fromme Schenkungen und Vermächtniſſe war Oberzell reich geworden. Sein Kirchen- und Kloſterbau zeigt deshalb nicht die Rückſtändigkeit der nordiſchen Prämonſtratenſerbauten. Oberzell iſt eine dreiſchiffige, flachgedeckte Säulenbaſilika von acht Arkaden. Die hochſtrebenden monolithen Säulen aus rotem Granit, die die Mittelſchiffswände tragen, haben eckblattloſe attiſche Baſen, an denen der untere Pfühl auffallend hinausquillt. Das rein tektoniſche Würfelkapitell trägt eine durch Riemchen und Kehlen gebildete Kämpferplatte. An den Schildern der Kapitelle war wohl einſt Rankenwerk aufgemalt. Das Querhaus war ebenſo wie die Choranlage um 1830 abgetragen worden. Auch ſonſt iſt die 1696 im Geſchmack der Zeit reſtaurierte Kirche, die bis vor kurzem als Kohlenraum der Königſchen Schnellpreſſenfabrik diente, manchen Veränderungen unterlegen, die jedoch den Kern des Baues unberührt ließen. Im Äußeren des Baues war ohne Zweifel das Motiv der zweitürmigen Faſſade (an dem zerſtörten Oſtbau) und der weſtlichen Vorhalle vertreten, wie ja die Frage der künſtleriſchen Herkunft des Baues nur in Hinblick auf Prämonſtratenſer-Traditionen, namentlich auf die Mutterkirche in Magdeburg, und auf Hirſauer Einfluß beantwortet werden kann. Beim Wiederaufbau von Kreuzſchiff, Chor und Türmen durch den Architekten R. Hoffmann waren die Anhaltspunkte für die Längen- und Breitendimenſionen in den freigelegten alten Fundamenten

gegeben und beibehalten worden. Für die Innenausſtattung der Kirche waren die alten Stukkierungen des Langhauſes maßgebend. Von beſonderer Schönheit in ſeiner vornehm ruhigen Formenbildung iſt das von drei Säulen getragene romaniſche Kloſtertor, das wohl mit der Kirche gleichzeitig oder nicht viel ſpäter entſtanden iſt. Die Form der großen Einfahrt mit Nebenpforte für Fußgänger hat hier eine überaus glückliche Ausbildung gefunden, der urſprünglich der Charakter einer förmlichen Portalanlage eigen war. Die Würfelkapitelle der ſchlichten Säulen zeigen Palmettenmotive; die Bogen der Portale werden durch Hohlkehlen und Wulſte gegliedert. Der Rundbogenfries, der ſich über den Portalbau hinzieht, iſt auf Konſolen geſtellt. Schmale Wandſtreifen faſſen das in verſchiedenfarbigen Steinſchichten ausgeführte Portal ein, deſſen Sockel leider verdeckt iſt (Abb. 33).

Das ruhig wirkende Motiv der gedoppelten Toreinfahrt — auch eine Prämonſtratenſereigentümlichkeit, die ſich z. B. in Veßra wiederholte — fand Nachahmung noch an einem anderen klöſterlichen Bau in Würzburg: am alten Reuerervogteihof in der Domerpfaffengaſſe. Bei dieſer ſpätromaniſchen Portalanlage ſind jedoch Haupt- und Nebeneingang gleich hoch gewölbt; auch hier tragen die oktogonen Säulen Würfelkapitelle und ſtarke Deckplatten, nur iſt der Rundbogen durch einen ausgeſprochenen Spitzbogen verdrängt.

Die zweite Kirche, die unter Biſchof Embricho erbaut wurde, iſt die Schottenkirche, die ſich auf dem Girberg (Geierberg) erhob. Mit dieſem Namen wurde im Mittelalter die längs des weſtlichen Mainufers nördlich vom Marienberg ſich erhebende Anhöhe, eine öde Wildnis, bezeichnet.

Die Entſtehungsgeſchichte des Schottenkloſters entbehrt nicht des romantiſchen Reizes. Biſchof Embricho war in den dreißiger Jahren des 12. Jahrhunderts auf einer Reiſe nach Mainz begriffen. Da warf ſich ihm der durch ſeine Tatkraft berühmte Regensburger Schottenabt Chriſtian zu Füßen und bat ihn, er möge aus Liebe zu St. Kilian den Mönchen aus Schottland, die um Chriſti willen einem inneren Drange wie blindlings folgend hinauspilgerten in die Welt, eine gaſtliche Herberge gewähren. Embricho ſagte zu und wies den Schotten den Girberg als Wohnſtätte an.

Und ſo zogen wiederum die hochgewachſenen Männer mit dem

leuchtenden Haar und dem ſchönen milden Antlitz in die Stätte ein, wohin ihr Landsmann Kilian die chriſtliche Lehre und die Anfänge chriſtlicher Kultur getragen hatte.

Von Regensburg aus wurde das Schottenkloſter 1134 gegründet. Schon in dieſem Jahr begann der Bau einer 1140 geweihten einſchiffigen, gewölbten Kapelle, gleichzeitig aber auch der des Kloſters und der Kirche. Außerhalb der Stadt und ihrer Befeſtigung gelegen, thronte der Bau auf dem ringsum ſich abflachenden Hügel, den bald fruchtbare Gärten und Weinberge umrahmten. Kloſter und Kirche wurden 1146 zu Ehren des apoſtoliſchen Wallfahrtspatrons, des hl. Jakobus, geweiht. Dem Biſchof Embricho war das von ihm erbaute Schottenkloſter ſo teuer, daß er verordnete, ſeine Leiche möge die letzte Nacht vor der Beſtattung nochmals in die Schottenkirche gebracht und von da aus beſtattet werden — eine Verordnung, an der jahrhundertelang die Fürſtbiſchöfe feſthielten.

Die Schottenkirche St. Jakob iſt eine flachgedeckte dreiſchiffige Pfeilerbaſilika. Sie ſteht im engſten Zuſammenhang mit dem Hauptſitz der Schottenniederlaſſungen in Deutſchland, mit St. Jakob in Regensburg, da der Bau von dem von dort berufenen Abt Makarius geleitet wurde, der das Grundſätzliche der Regensburger Anlage herübernahm. Drei parallel liegende Oſtapſiden in Kleeblattform ſchließen die Schiffe des querhausloſen Baues, die nördliche iſt vom Neubau des Kloſters umſchloſſen. Über der rundbogigen Hauptapſis wurde 1253—74 ein hoher polygonaler Chor errichtet, der unter Abt Kilian (1504—06) gründlich erneuert wurde. Zwei Türme ragen über der Verlängerung der Seitenſchiffe hervor; der ſüdliche gehört der Bauzeit von 1139 an, der nördliche zeigt gotiſchen Charakter. Der über dem Oſtende des ſüdlichen Seitenſchiffs ſtehende Turm hat in den drei unteren quadraten Stockwerken ſeine alte Geſtalt bewahrt; er iſt gegliedert von Rundbogenfrieſen mit Konſolen, nicht unähnlich jenen des Domes; Zahnſchnittornamente krönen mit reichem Geſimſe den erſten Bogenfries, während der zweite mit dem Tropfenfries geſchloſſen wird. Die Schallöffnungen der Glockenſtube ſind durch Säulchen gedoppelt. Auf der nach außen tretenden ſüdlichen Nebenapſis ſitzt ein gekauertes Männlein, zum Himmel emporlugend, die Hände auf das Knie geſtemmt; offenbar waren noch mehrere derartige Figuren (wie in Rosheim) vorhanden. Die ſehr bedeutende Innenwirkung

des Baues — ſchlanke Verhältniſſe geben ihm den Charakter des Langgeſtreckten und Aufſtrebenden — wird beſonders durch die Reihe der ſtattlichen Arkaden erreicht. Über den zierlichen, aber ungegliederten zehn Arkaden belebt ein Wandgeſimſe die Fläche. Die quadratiſchen Pfeiler der Weſtwand, wie der Südapſis der Oſtendung, ſind in der Arkadenrichtung mit rechteckigen Pilaſtervorlagen verſtärkt. Die Sockel ſind ſchlicht, die Kämpfer reicher behandelt. Da die Nebenapſiden als Unterbau der Türme dienen mußten und der nördliche Turm bereits zu Zeiten des hl. Makarius eingeſtürzt war, iſt es leicht zu erklären, daß noch im 12. Jahrhundert über das vor der halbkreisförmigen Apſis liegende Gewölbequadrat des Hauptſchiffes wenigſtens ein Bogen geſpannt und die beiden entſprechenden Seitenſchiffe mit ſtumpfgrätigem Kreuzgewölbe zwiſchen breiten Gurten verſehen wurden. Die Gewölbeträger, unter deren Kämpferprofilen Menſchen- und Tierköpfe zum Vorſchein kommen, entbehren trotz ihrer Maſſigkeit nicht der feineren Behandlung.

Der gotiſche Chorbau, der ſich auf der romaniſchen Hauptapſis erhebt, iſt in ſeinem Äußeren ernſt und ſchlicht; drei hohe zweiteilige Fenſter mit ganz einfachen — leider ſtark beſchädigten — Maßwerkformen durchbrechen das Mauerwerk; die Strebepfeiler erſcheinen als kurze Gegenmauern ohne Fialen. Die Raumwirkung des Innern iſt überraſchend günſtig. Schlanke Rundpfeiler mit ſchmucken Dienſten tragen die feinen ſpitzbogigen Kreuzrippen des Gewölbes, deſſen Schlußſteine von ausdrucksvoller Schönheit ſind. Auch die konſolenartigen Bildungen ſind reich gegliedert, mit ſorgfältig gearbeiteten laubumſchlungenen Fratzen geſchmückt; ſie gehören zum Beſten, was an ſpätgotiſcher Steinmetzarbeit in Franken vorhanden iſt.

Tiefeingreifende bauliche Veränderungen wurden zu den Zeiten Biſchofs Julius und am Anfang des 18. Jahrhunderts vorgenommen. 1689—1707 wurde die weſtliche Vorhalle abgebrochen.

An einigen Pfeilern leuchten noch in alter Farbenfriſche tüchtige Malereien von dem Augsburger Meiſter Leonhard Beck (1504): ſo die Darſtellungen des hl. Martinus, des hl. Kilian und ſeiner Genoſſen. Dieſe Malereien ſtammen aus der Zeit der gründlichen inneren und äußeren Reformation des Kloſters durch Biſchof Lorenz von Bibra. Von 1454 an hatte nämlich das Kloſter nach Beſtand und

Beſitz gleichmäßig begonnen, in Verfall zu geraten, 1497 war ſein Zuſtand völlig zerrüttet. Sein Abt wurde damals der Polyhiſtor Johannes Trithemius, der, von Sponheim vertrieben, im Schottenkloſter zu Würzburg eine ſtille Wohnung voll Ruhe und Frieden, jenen beglückenden Gottesfrieden fand, den er in Sponheim verloren hatte und den er weder an den Höfen der Fürſten noch in den großen Abteien finden zu können glaubte. Sein Epithaphium, von Tilman Riemenſchneider gefertigt, wurde 1813 in die Neumünſterkirche überführt. Bald nach dem Tode Trithemius' geriet das Schottenkloſter wiederum völlig in Verfall. Erſt unter Biſchof Julius wurde es ſeinem urſprünglichen Zwecke zurückgegeben und wieder mit Schotten beſetzt; aber — vom Geiſte der alten Glaubensboten war in ihnen leider wenig mehr zu verſpüren. Nach 668jährigem Beſtande wurde das Kloſter 1803 aufgehoben. Die Kloſterräume wurden als Militärſpital verwendet, die Kirche mit Ausnahme des Chors profaniert. Über dem Tore des heutigen Militärſpitals ſtehen intereſſante gotiſche Steinfiguren, eine Marienſtatue, an deren Tragſtein ſich das Bildnis des Meiſters zeigt und die Geſtalten des hl. Benedikt und Makarius. Dieſe Arbeiten befanden ſich urſprünglich im Chor der Schottenkirche.

DAS NEUMÜNSTER

Drei in ihrer Art reiche und mächtige Baudenkmäler bildeten eine ſtolze, enggeſchloſſene Gruppe, die dadurch ihren großartigen Charakter erhielt, daß ein Bau mit dem andern in abgewogener künſtleriſcher Wechſelwirkung ſtand: der Dom, der biſchöfliche Palaſt, in dem ſich die St. Brictius-Kapelle befand, und das Neumünſter. Ein Dreiklang, der von unvergleichlich harmoniſcher Wirkung geweſen ſein muß. Jedes Bauwerk für ſich ein abgeſchloſſenes Ganzes und doch in lebendigſter Beziehung zu dem andern. In der Verbindung der drei Beſtandteile untereinander, in der feinen Abſtufung der konſonierenden Intervallen ein eindrucksvolles Denkmal der mächtigen Geſtaltungskraft des Mittelalters, wert, daß es von ewiger Dauer geweſen wäre.

Wir kennen bereits die ältere Baugeſchichte des Neumünſters, der Grabkirche des hl. Kilian. Zu Biſchof Adalberos Zeiten war Neumünſter eine ſchlichte Pfeilerbaſilika ohne Querſchiff. Unter ſeiner Regierung ging aber eine Reihe von Veränderungen vor ſich:

Abb. 34. Neumünſter. Blick in das Langhaus.

um 1057 wurde aus Anlaß der Vereinigung der Chorherren von St. Stephan und Neumünſter die Kirche mit einem Weſtchor (Johannischor) verſehen; die Errichtung dieſes Chores zog die Veränderung der Seitenſchiffe nach ſich, die ſich beſonders aus der Verſchiedenheit des Syſtems der Halbſäulchen am Obergadem des Langhauſes von jenem der Pfeiler im Innern und den Halbſäulchen vor den Seitenſchiffen ergibt (Abb. 34). Die Baſen der erſteren Halbſäulchen zeigen Deckplatte, Wulſt und Kehle, die Kapitelle fein ſtiliſiertes Laubwerk, während die Wände des ins Querhaus fallenden Seitenſchiffes noch die alten liſenenartigen Pfeiler aufweiſen. In den letzten Jahrzehnten des 11. Jahrhunderts — wohl noch unter Adalbero — wurde dem Bau das Querſchiff eingefügt, das als ſelbſtändiger Bauteil behandelt, kräftig heraustritt. Die Südſeite des Querbaues iſt als Schauſeite ausgebildet, in Stockwerke eingeteilt und mit einem Giebeldreieck verſehen. Über der Türe, von zwei Säul-

chen flankiert und von Arkaden bekrönt, iſt ein Rundfenſter eingebrochen. Niſchenbildungen und Fenſter beleben die auch horizontal reichgegliederte Südſeite. Aus derſelben Zeit ſtammt auch der obere Teil des im Halbkreis angelegten Choranbaues und die am Unter- und Oberbau verſchieden geſtaltete Dekoration. Zur Vertikalgliederung ſind ſchlanke Halbſäulen mit Knoſpenkapitellen verwendet; der untere Teil der Apſis zeigt dazu noch in Felder eingelaſſene profilierte Blendrahmen, die mit dem Frieſe verbunden, ſich über einer reichgegliederten Sockelbank erheben. Beſonders ſorgfältig iſt der obere von Konſolen getragene Rundbogenfries ausgeſtaltet. Die Horizontalgliederungen ſind am ganzen Bau den Vertikalen an Zahl und Kraft überlegen. In dieſer Bauentwicklung ſpiegeln ſich deutlich die verſchiedenen großen Bauprobleme der romaniſchen Epoche; wir fühlen den Pulsſchlag des Lebens in all den baulichen Veränderungen, die mit der Neumünſterkirche im Laufe der Jahrhunderte vor ſich gingen. Wir begreifen aber auch, daß gerade dieſe geweihte Stätte das Arbeitsfeld der baukünſtleriſchen Ideen werden mußte. Die vielfachen Wandlungen, die uns die Formenbildungen dieſer Baſilika überliefern, die ſtetig fortſchreitenden Veränderungen im Baukörper, erzählen uns von dem Ringen nach einer höchſten der Zeit erreichbaren Stufe der Vollendung. Die ganze Reihe der Entwicklungsſtadien von der querſchiffloſen einfachen Pfeilerbaſilika bis zur doppelchörigen Baſilika mit Querſchiff gibt ein Bild der merkwürdigen Ausbildungsfähigkeit des romaniſchen Stils. In faſt ununterbrochener Arbeit, mit kürzeren oder längeren Ruhepauſen, in ruckweiſen Abſätzen ſehen wir die Entwicklung des Baues vorwärtsſchreiten, Umgeſtaltungen und Neubildungen hervorbringen. Mit der Schaffung neuer Lebensbedingungen für das baukünſtleriſche Streben erwachen auch regelmäßig neue Triebe. Und aus der Aufeinanderfolge von wichtigen Veränderungen erklärt ſich auch die überreiche Mannigfaltigkeit der Gliederung der einzelnen Bauteile. Ein bedeutſames Glied in dem Organismus des Baues fügte noch die ſpätromaniſche Epoche hinzu: den Nordturm, der in den Zeiten des Biſchofs Otto I. von Lobdeburg (1207—1233) um 1220 begonnen wurde (Abb. 35). Dieſer ſchlanke, halb freiſtehende Turm, der ohne Zweifel einſt mit dem abgebrochenen Weſtchor in Verbindung ſtand, iſt von ungemein edler Gliederung. Die einzelnen

Stockwerke ſind verſchiedenartig behandelt; immer reicher entwickelt ſich der kühn emporſtrebende architektoniſche Charakter. Zunächſt ein freies Geſchoß ohne Mauerdurchbrechungen, dann blinde, nur einmal von einer Schallöffnung durchbrochene Arkaden, die ein treppenförmig anſteigendes Rundbogenornament füllt, dann im nächſten höheren Stockwerk in jedem Achteck ein von einem Pfeiler geteiltes, mit Kleeblattbogen geſchmücktes Fenſter, von halbkreisförmiger Wulſt geſchloſſen. Die Kämpfer ſind als Geſimsband um die Ecken geführt. Ein Rundbogenfries trennt dieſes Stockwerk von dem in ſeinen Höhendimenſionen noch mehr geſteigerten oberſten Geſchoſſe, deſſen Ecken, wie übrigens allen Stockwerken, ſchlanke Säulchen vorgelegt ſind, hier aber mit tiefgekehlten Schaftringen. Über der von zwei Säulchen getragenen geblendeten Archivolte erhebt ſich ein profilierter Halbkreisbogen, über dem ein Treppenfries anſteigt. Wie das Kämpfergeſims zieht auch der oberſte, reich profilierte Rundbogenfries um das Oktogon. Mächtige Waſſerſpeier in Tiergeſtalt ragen aus dem Krönungsgeſimſe hervor. Die Wirkung des in den reifen Übergangsformen ausgeführten Turmes, der an den Südturm der Lieb-

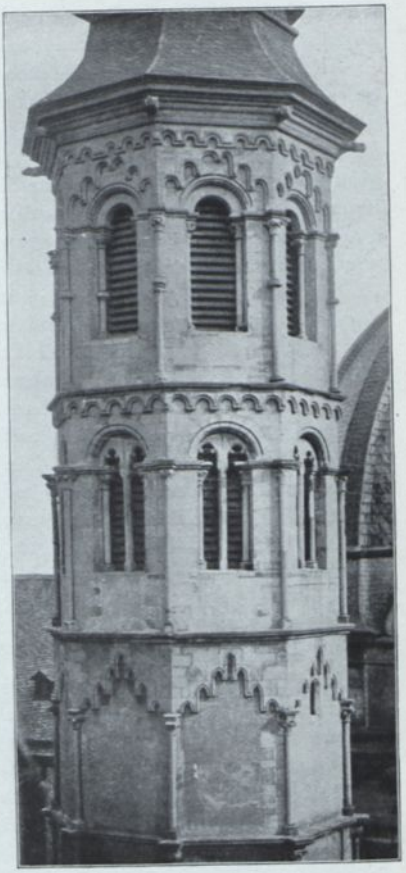


Abb. 35. Nordturm der Neumünſterkirche.

frauenkirche in Arnſtadt erinnert, wird durch die allzuſchwere Turmhaube des 18. Jahrhunderts leider beeinträchtigt.

Aber die ſpäteren Jahrhunderte waren mit dem geſchilderten Ergebnis der romaniſchen Bautätigkeit nicht zufrieden, mächtig griffen ſie in das Gefüge des alten Baues ein, riefen wieder großartige Veränderungen hervor, fügten dem Bauorganismus Neues bei und glaubten ihn mit dieſem Zuwachs differenzierter und vollkommener, jedenfalls die Innenwirkung maleriſcher zu geſtalten. Das 17. Jahrhundert bereitete dieſe neue glänzende Bauepoche vor; es ſetzte vor allem an die Stelle der flachen Decken die Gewölbe. Das 18. Jahrhundert verkleidete, wie im Dom, ſo auch hier die altersgrauen romaniſchen Pfeiler und umzog die Wände mit jubelnden Barockformen. Manches architektoniſch Wertvolle wurde freilich dabei vernichtet. Der Weſt(Johannis)chor wurde eingeriſſen und durch einen mächtigen Kuppelbau erſetzt, die darunter befindliche Kiliansgruft mit ihren breiten, auf einer Mittelſäule ruhenden Tonnengewölben neu aufgeführt. Die Kirche wurde nach Weſten verlängert und ihr eine gewaltige, techniſch meiſterhafte Barockfaſſade in den prunkvollſten Formen vorgelegt.

Aber blicken wir noch einmal zurück in die romaniſche Epoche. Das Neumünſter beſaß ein köſtliches Kleinod in ſeinem Kreuzgang, — jenem vielumſtrittenen Kreuzgang, der durch ſeine ſchickſalsreiche Geſchichte eine mindeſtens ebenſo große Berühmtheit erlangte wie durch ſeine formale Schönheit.

Vom Duft des Märchens iſt das alte Luſamgärtchen des Neumünſters wunderſam umweht. Im Luſamgärtchen, wo unter den blühenden Linden die Chorherren von Neumünſter luſtwandelten, ſtand der ſtolze Kreuzgang. Im Laufe der Jahrhunderte zerfiel ein Teil um den anderen, tief und tiefer ſank er in den Sand und lag lange, lange begraben. Erſt als ſich auf dem Boden des halbvergeſſenen Luſamgärtleins ein profaner Neubau erheben ſollte, förderte der Spaten einen Reſt des Kreuzgangs zutage. Geraume Zeit war er, der nun Privateigentum geworden war, dem Studium entzogen, bis er 1903 an der Stelle, wo ſich einſt der alte Hohenſtaufen-Edelſitz zum Katzenwicker erhob, im Garten des ſtädtiſchen Muſeums, eine würdige Aufſtellung fand. Und wieder flogen die Vöglein des Himmels zu dem ſeine Auferſtehung feiernden Kreuzgang und wieder bog ſich das grüne Laub prächtiger

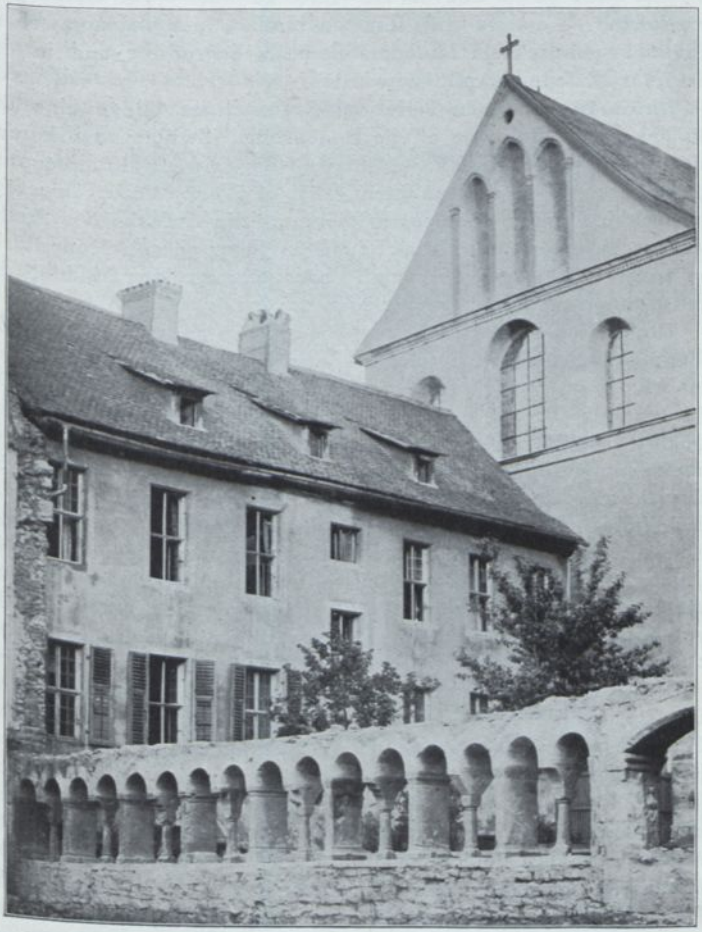


Abb. 36. Der Kreuzgang des Neumünſters
(an ſeiner urſprünglichen Stelle im ſogenannten Luſamgärtchen).

Bäume flüſternd zu ihm nieder. Aber es war — vor einiger Zeit wenigſtens — anders mit ihm beſchloſſen; der ſagenumwobene Kreuzgang ſollte zum Muſeumsſchauſtück degradiert und in das Berliner Muſeum verpflanzt werden.

Die noch erhaltenen Teile des Kreuzganges bilden eine aus 16 Arkaden beſtehende offene Bogenreihe. Zwiſchen den kurzen, zierlichen Säulen, auf deren Kapitell ein ſchwerer Kämpfer aufgeſetzt iſt, ſind in rhythmiſchem Wechſel breite Pfeiler eingefügt, an welche Figuren angelegt erſcheinen. Die Aufgabe der Pfeiler war es in erſter Linie, die Bogen in ihrer ganzen Mauerſtärke zu tragen; ſie waren aber auch dazu beſtimmt, den Abſchluß des Kreuzganges mit hölzernen Läden zu ermöglichen (Abb. 36).

Dieſer Reſt des alten Kreuzganges, der in ſeiner ganzen Erſcheinung an die Säulengalerien der romaniſchen Kaiſerpaläſte erinnert, zeigt eine überaus reiche Ausbildung der Details. Die Säulen mit ihren Kämpfern ſind wahre Prachtſtücke zierlicher Dekorationsluſt. Die Schäfte ſind durch gewundene Kannelierungen verſchiedener Art, durch Facettierungen reich belebt. Auch bei dem Schmuck der Würfelkapitelle verſchmähte die reiche, ſpielende Erfindungsluſt die Gleichartigkeit der Verzierung, ſo daß jedes Kapitell einen anderen Flächenſchmuck, eine andere geometriſche Figur, Palmette oder Roſette aufweiſt. Dem entſprechend wird auch die Breitſeite der Kämpferſtücke nicht nur in das Syſtem der Ornamentik in geiſtvoller Weiſe hineingezogen, ſondern es werden auch die ſtark ausladenden Schmalſeiten des Aufſatzes in wechſelvollen, teilweiſe phantaſtiſchen Formen gebildet und geſchmückt. Die Ziergebilde, die ſich über alle Flächen in unvergleichlicher Feinheit ausbreiten, bekunden in ihrem wohlerwogenen Maßhalten bei höchſtem Reichtum reifſten Geſchmack und eine vollendet künſtleriſche Erfindungsgabe. Von ganz beſonderem Reiz iſt das anmutig leicht hingeſtreute Flecht- und Palmettenwerk, das die einzelnen Teile mit ſpielender Pracht wirkungsvoll umkleidet. Der dekorative Grundzug des Ganzen behauptet ſich auch bei der Figurenbildung der aus den Pfeilern herausgearbeiteten Geſtalten, wenngleich ein zartes plaſtiſches Empfinden hier mitſpricht. Es ſind drei figurierte Pfeiler erhalten: der eine zeigt den thronenden Chriſtus mit ſegnend erhobener Rechten (Abb. 37). Eine gewiſſe Feierlichkeit iſt in dem ganzen Ausdruck der geſchickt in den Raum

komponierten Geſtalt erreicht, das Gewand iſt eingehend und nicht ohne Verſtändnis behandelt; am ſorgfältigſten ſind aber wie an alten Elfenbeinen die reichen Ornamente ſowohl am Gewande wie am Thronſeſſel durchgeführt. Ein anderer Pfeiler zeigt ebenfalls erhaben auf vertieftem Grunde die Figur eines mit Heiligen-

Abb. 37. Der thronende Chriſtus vom Kreuzgang des Neumünſters. (Luitpold-Muſeum.)

ſchein verſehenen Biſchofs, wohl des hl. Kilian; auch hier iſt auf die ſorgfältige Herausarbeitung der Muſterung der liturgiſchen Gewänder, namentlich der Dalmatika, großer Wert gelegt. Ein dritter Pfeiler enthält drei reich ornamentierte Längsfelder; in dem mittleren zeigt ſich in ganz eigenartiger Weiſe in einem vertieften Medaillon eine Frauenbüſte mit geſcheitelten, lang wallenden gewellten Haaren, die kaum als Darſtellung der hl. Maria gedeutet

werden darf, eher als der Verſuch einer Porträtdarſtellung zu gelten hat. Wie die ornamentalen Teile keine Spur handwerksmäßiger Formenbehandlung verraten, ſo erheben ſich auch die Figuren aus primitiver Starrheit zu einem bewußt gepflegten ſtrengen Stilcharakter. Die drei noch erhaltenen Proben des figürlichen Schmuckes zeigen das Streben nach wechſelnder Behandlungsweiſe der Geſtalten in dem gegebenen Rahmen.

Der von Longfellow beſungene Kreuzgang, der einſt vom Neumünſter zum biſchöflichen Palaſt führte, war eine märchenhaft reiche Schöpfung aus der Hohenſtaufenzeit. Und vielleicht eine Schöpfung, die mit Friedrich Barbaroſſa in unmittelbare Beziehung gebracht werden darf, die jedenfalls denſelben Geiſt atmet, der im Palas zu Gelnhauſen ſo beſtrickend wirkt, zum Teil ſich auch derſelben einfachen ſchmückenden Linien und anmutigen Formen bedient, von denen dort die Steinplatten umſponnen ſind.

In dem Luſamgärtchen hat Walther von der Vogelweide, der vom Kaiſer Friedrich in Würzburg ein Reichslehen erhalten hatte, dem Sang der Vöglein gelauſcht. Und als ſein ſangesfroher Mund verſtummte, fand er, wie der Dichter Magiſter Heinrich, auch im Schatten der Linde im Luſamgärtchen ſeine letzte Ruheſtätte, während ſeine Liederhandſchrift in die Bibliothek des Neumünſters wanderte. Walthers Grab, auf dem die (durch Michael vom Löwen 1350 überlieferten) Verſe ſtanden:

Pascua qui volucrem vivus, Walthere, fuisti,
Qui flos eloquii, qui Palladisos, obiisti.
Ergo quod aureolam probita tua possit habere
Qui legit, hic dicat: Deus istius miserere*)

erlag mit anderen Monumenten zur Zeit der Säkulariſation roher Vernichtung. Die Chronik des Stifts erzählt die reizende Sage, Walther habe in ſeinem letzten Willen verordnet, daß man auf ſeinem Grabſteine den Vöglein täglich Fladen (blada) und Waſſer gebe, und wie man noch ſehen könne, habe er vier Näpfchen zu dieſem Zwecke eingraben laſſen. Aber die Chorherren des neuen Münſters

*) Der du der Vögel Weide im Leben, o Walther, geweſen,
Blume der Rede und Pallas Mund, du biſt uns geſchieden.
Daß die himmliſche Krone nun deine Tugend erlange,
Spreche, wer dieſes lieſt: O Gott, erbarme dich ſeiner.

hätten für beſſer befunden, eine Semmelſtiftung an Stelle der Gabe für die Vöglein treten zu laſſen und gedächten nun an ſeinem Geburtstag bei frohem Semmeleſſen dankbar des großen Dichters.

So ſpann die geſchäftige Sage um den Kreuzgang und um den

Abb. 38. Steinkruzifixus in der Oſtkrypta des Neumünſters.

mit ihm verwachſenen Chorführer der Minneſänger ihre duftigen Gewebe und ließ das eine nicht mehr von dem anderen trennen. Ein ſanfter Hauch alter Volkspoeſie breitet ſich wie ein anmutiger Schleier über die Geſchichte des Luſamgärtchens aus. —

In der Kiliansgruft mit ihrem alten Brunnen haben ſich aus romaniſcher Zeit noch drei Denkmäler erhalten: die einfache Tumba, ein ſchmuckloſer Steinſarg, in dem der hl. Burkard die heiligen Lei-

ber beigeſetzt hat, der ebenfalls unverzierte Sarkophag des Biſchofs Megingaud und das in der Mitte der Krypta freiſtehende Denkmal, nach ſeiner Anlage Altar und Grabmal zugleich, das, wenn nicht als Gehäuſe für den urſprünglichen Sarg des hl. Kilian, ſo

Abb. 39. Anna ſelbdritt, Holzgruppe im Neumünſter.

doch für einen ſpäter gefertigten Reliquienſchrein gedient hat. Der Altar bildet ein längliches Viereck, deſſen Deckplatte von fünf Säulchen auf der Langſeite und drei auf der Breitſeite getragen wird. Er ſtammt aus der Zeit des Biſchofs Adalbero, wurde aber in ſpäteren Jahrhunderten, da die Pilger am Kilianstage durch die untere Öffnung des Altars zu kriechen pflegten, an den Seitenteilen umgeſtaltet. Zwiſchen den Säulen, deren Kapitelle Klee-

blätter und Eichenlaub zeigen, füllten gotiſche Malereien die Felder, die teilweiſe 1854 ſtark übermalt, ſpäter teilweiſe durch neue Schöpfungen erſetzt wurden.

Auf dem Altar ſtehen die drei in Holz geſchnitzten Bruſtbilder des Frankenapoſtels Kilian und zweier Diakone; man hat in ihnen, wie bereits erwähnt, die Reſte des köſtlichen Domtabernakels zu erblicken, den Tilmann Riemenſchneider ausgeführt hatte.

In der Oſtkrypta von Neumünſter hängt ein ſagenumwobenes, in übertriebener Freude an naturaliſtiſcher Wahrheit geſchaffenes und dabei doch ſtreng ſtiliſiertes Werk aus der Mitte des 14. Jahrh.: ein ergreifender gekreuzigter Heiland mit unverhältnismäßig langen Armen, die jedoch nicht ausgeſpannt, ſondern über der Bruſt gekreuzt ſind (Abb. 38). Kaum bedeutungsvoller als der eigenartige Kruzifixus iſt die in derſelben Krypta aufgeſtellte Gruppe Anna ſelbdritt von 1417. Sie vermittelt den Zuſammenhang mit der älteren Bildhauerſchule und ſtellt ſich als ein techniſch gut entwickeltes, mit ſtarker innerer Empfindung wirkendes Werk der heimiſchen Bildnerſchule dar (Abb. 39).

Abb. 40. Til Riemenſchneider: Madonna im Neumünſter.

Die Breitenentwicklung der Gruppe verrät die Gewandtheit des Meiſters im Beherrſchen des Bewegungsinhaltes, der auch die Faltengebung ſeinem Problem dienſtbar machte. Man beachte ferner den faſt geometriſch ſtrengen Aufbau der Gruppe, die ſtark betonte und doch ſo natürliche Neigung des Hauptes der hl. Anna, die Haltung des Kopfes der hl. Maria und die Körperhaltung des nackten Jeſusknaben. Überall finden wir Verſtändnis für charakteriſtiſchen Ausdruck und für eine gewiſſe Anmut der Bewegung. Auch die Einzelheiten, wie die mit beſonderer Sorgfalt ausgeführten Hände, erheben die eigenartige Gruppe zu einer wichtigen Stellung in der Entwicklung der Würzburger Bildnerei, für deren Reifezeit die Neumünſterkirche ein anderes bedeutſames Werk in einer reizvollen Madonnenfigur aus dem Jahre 1493 beſitzt. Die aus Sandſtein gefertigte Himmelskönigin mit dem Kinde zeigt echt Riemenſchneiderſchen Typus: eine volle,

Abb. 41. Engel von der Verkündigung im Neumünſter.

Abb. 42. Maria von der Verkündigung im Neumünſter.

kräftige Geſtalt mit leicht ausgebogener Hüfte, dem ſtillen, ſchwermütigen Geſichtsausdruck, breiten Wangenflächen, kleinem Mund und vollem Kinn. Von beſonderer Feinheit ſind die Hände der Madonna. Der Jeſusknabe, in ſeiner Haltung über ſeine Jahre geſetzt, ſpielt mit dem rechten Händchen mit den Fußzehen (Abb. 40).

Iſt dieſe Madonna ein köſtliches Beiſpiel, wie Tilmann Riemenſchneider milde, feierliche Erhebung mit anmutig menſchlichen Zügen harmoniſch zu vereinen wußte, ſo zeigt ihn das in der Neumünſterkirche aufgeſtellte Grabdenkmal des Johannes Trithemius als den alternden müden Reliefmeiſter, der mit allem ſouveränen Können in eine gewiſſe Verflachung ſeines Stiles geraten iſt.

Das Neumünſter bewahrt noch vier Tafeln, denen eine hervorragende Stellung in der Geſchichte der deutſchen Malerei des 16. Jahrhunderts zukommt. Dieſe Darſtellungen der Geburt Chriſti, der Anbetung der Magier und auf zwei Tafeln Maria und der Verkündigungsengel ſtammen von einem einſt dem Neumünſter geſtifte-

ten Altar; ſie ſind vor mehreren Jahren von A. Hauſer in München reſtauriert und z. T. in ihrem Charakter etwas verwäſſert worden (Abb. 41—44). Wie der Meiſter im Streben nach Formung eines Bildraumes reiche Architekturmotive verwendet, die er mit großer perſpektiviſcher Geſchicklichkeit, mit einem entſchieden ausgeprägten Raumgefühl aufbaut, dieſe ganze ſichere Art ſorgfältiger Verwendung der Architektur als Rahmenbau für eine Szene offenbart uns einen ſelbſtbewußten Realismus, der auch in der Geſtaltenbildung nicht zu verkennen iſt. Man möchte an einen Meiſter denken, der aus der Schule Schongauers herausgewachſen iſt, deſſen Schönheitsempfinden aber, das ſich z. B. in dem Kopfe der Maria auf dem Verkündigungsbilde zu einer ungewöhnlichen Höhe ſteigert, durch anderen Einfluß (wohl Hans Holbeins des Älteren) modifiziert worden iſt. In den Tafeln der Anbetung

Abb. 43. Altartafel aus dem Neumünſter, Anbetung der Könige.

Abb. 44. Altartafel aus dem Neumünſter, Anbetung des Chriſtkindes.

der Könige und der Geburt Chriſti klingt manches unmittelbar an den Meiſter Grünewald an, — ein ihm ähnlicher Kopf erſcheint auf der Tafel mit der Anbetung der Könige — und es iſt die Anſchauung nicht abzuweiſen, daß zwei Meiſter bei der Ausführung dieſer reich mit Inſchriften verſehenen, in der plaſtiſchen Modellierung, im Lebensgefühl gleichwertigen Tafeln tätig waren: einer, der das Feierliche, das bis zur Geſpreiztheit geht, in abgerundeter Formenſprache betonen wollte, ein anderer, der in Farbe und Kompoſition den Regungen einer lebhafteren Empfindung weitgehende Zugeſtändniſſe machte; ſo erklärt es ſich, daß in den beiden Tafeln mit der Darſtellung der Geburt und der Anbetung der Magier das ungeſtüm auflodernde Kraftgefühl nur mühſam in Schranken gehalten erſcheint.

V. WÜRZBURGS WEHR- UND WOHNBAU IM MITTELALTER

DIE CURIA REGIA — DER SOG. GRAF ECKARDSBAU — FESTE UND SCHLOSS MARIENBERG

WÜRZBURG hatte in der glänzenden ſtaufiſchen Epoche nicht nur in ſeinem Kirchen- und Kloſterbau Proben der künſtleriſchen Geſtaltungsluſt gegeben, ſondern auch in ſeinem Profanbau manchen monumentalen Ausdruck für wichtige Momente in ſeiner hiſtoriſchen Entwicklung gefunden. Freilich behauptet in der bürgerlichen Architektur der altgermaniſche Holzbau noch ſeine Rechte. Aber es entſtand doch neben einer Reihe umfangreicher ſteinerner Dom- und Stiftsherrencurien ſo manches feſte Haus der Altbürger und biſchöflichen Dienſtleute, wenn auch ſelbſtverſtändlich die große Maſſe der Bürgerhäuſer des hohen Mittelalters noch aus Holz gebaut war.

Die Stadt ſonnte ſich damals im Glanze glücklich-froher Tage. Vergeſſen und begraben war wenigſtens für einige Zeit der urſelige Zwieſpalt zwiſchen Biſchof und Stadt. Im Zeichen der unbedingten Hingebung an das Kaiſerhaus hatten ſie ſich wieder friedlich gefunden. Zu dieſem harmoniſchen Verhältnis hatte nicht wenig der Umſtand beigetragen, daß die Staufer Grundbeſitzer zu Würzburg waren, noch ehe ſie den Hof zum Katzenwicker erwarben, den erſt Herzog Friedrich von Schwaben 1172 vom Biſchof als Eigentum erhielt. Sein Vater Friedrich Barbaroſſa aber war im Beſitze eines Königshofes, einer ‚curia regia' jenſeits des Mains bei dem Schottenkloſter, die ſich an der Stelle des ſpäteren Deutſchordenshauſes erhob. Als letztes Wahrzeichen kaiſerlichen Beſitzes ſteht noch heute, verändert durch Umbauten und Erneuerungen, ein mehrgeſchoſſiger romaniſcher Einzelturm dieſes Königshofes auf ſteiler Höhe aufrecht; in fünf Stockwerken errichtet, zeigt das ſchwere Mauerwerk nur wenige urſprüngliche Durchbrechungen, aber am mittleren Teil feine Eckpilaſter mit Laubwerkkapitellen, deren Formen zu den Schallöffnungen der echt romaniſchen Glockenſtube des Turmes ſo wenig paſſen wollen, daß man ſchon angenommen hat, ſie ſei von einem anderen Gebäude hierher

übertragen, eine Annahme, die freilich grundlos ist. Einige künstlerische Absichten an diesem sonst burgmäßig geschlossenen Turme dürfen uns nicht verwundern, wenn wir seine Zugehörigkeit zur ‚curia regia' Friedrich Barbarossas uns vor Augen halten. Hier, wo auch eine Kapelle des Königshofes urkundlich nachweisbar ist, wohnte der Kaiser, als er Würzburg dadurch ehrte, daß er den Bürgern das glänzende Schauspiel seines Beilagers mit Beatrix von Burgund 1156 verschaffte. Ob der Hof zum Katzenwicker das Hochzeitshaus des Kaisers war, ist sehr ungewiß, denn die Urkunde, auf die man sich beruft, um die historische Bedeutung des Katzenwickers zu erweisen, ist leider unecht. Aber daß der Katzenwicker, von dem im 19. Jahrhundert noch ein romanisches Vorhaus mit ungeheuer weitem runden Torbogen stand, als eine durchaus friedliche Palastburg ausgebaut wurde, dürfte schwerlich zu bezweifeln sein, wenn auch nur ein einziger ganz spärlicher Überrest, der auf einen gewissen Reichtum der Ausstattung dieser alten Kurie schließen ließe, ein figuriertes Säulenkapitell aus rotem Sandstein, bei der Schürfung im Gebiet des ehemaligen Katzenwickers zutage getreten ist.

Die ununterbrochenen, vielverzweigten und eng vertraulichen Beziehungen des Kaisers zu Würzburg — blieb z. B. Gottfried von Spitzenberg doch auch als Bischof Kanzler des Kaisers, besaß der Kaiser doch hier seine intimsten Vertrauten und hielt hier seine wichtigsten Hof- und Reichstage ab — lassen es naheliegend genug erscheinen, daß Würzburg eine des Glanzes der Kaiserkrone würdige Stätte besaß, daß der als Bauherr so rührige Friedrich Barbarossa sich an diesem bevorzugten Ort den eigenen Grundbesitz durch Erbauung einer wehrhaften Burg mit Kapelle gestärkt hatte, die er sich für den selbsteigenen Gebrauch bei seinem so häufigen Aufenthalt in Würzburg vorbehielt.

Auch der Salhof, der bischöfliche Palast, war der Bedeutung des Landesfürsten entsprechend, von baukünstlerisch nicht zu unterschätzender Bedeutung. Seine Geschichte ist ebenso verwoben mit der Geschichte der Begründung und des Wachstums der stiftswürzburgischen Territorialmacht wie mit den immer wieder auftauchenden Kämpfen mit der Bürgerschaft, die eigentlich nur unter Bertold von Sternberg (1274—1287) ihre heiß ersehnten Freiheiten ununterbrochen genießen konnte. Und zwar deshalb, weil sie bei dem

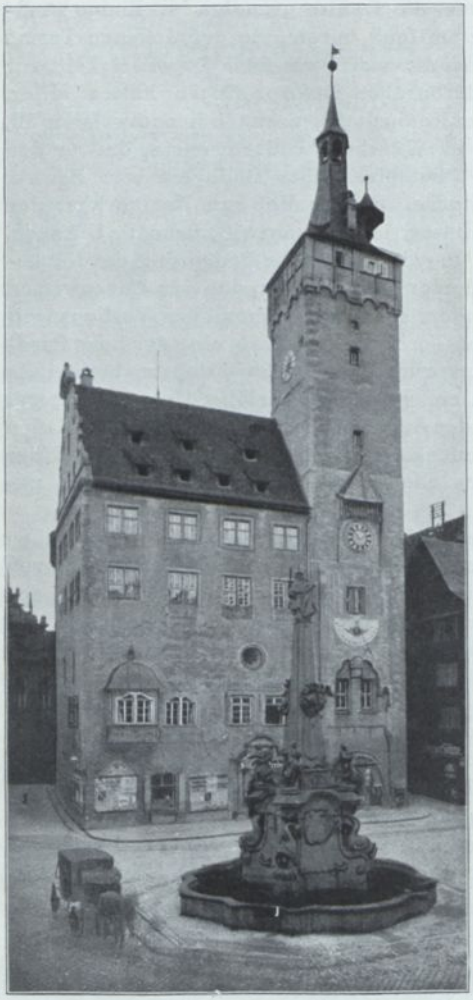


Abb. 45. Der ſog. Graf Eckardsbau.

mit Waffen ausgefochtenen Kampfe zwiſchen den beiden Prätendenten für den biſchöflichen Stuhl auf die Seite Bertolds von Sternberg getreten war. Die Schlacht fand am Tage des hl. Cyriakus 1266 ſtatt. Zur bleibenden Erinnerung wurde dem Schutzheiligen jenes Tages eine große Fahne aus naturfarbiger Leinwand geſtiftet, die alljährlich am 8. Auguſt in der Domkirche ausgehängt wurde (Heute in den Sammlungen des Hiſt. Vereins). Die Vorderſeite nimmt die in koloſſalen Dimenſionen in gelben und grünen Seidenſtreifen ausgeführte Geſtalt des hl. Kilian ein, während die Rückſeite in Buntſtickerei von Seide und Garn auf weißer Leinwand die Greifenfahrt Alexanders des Großen darſtellt. (Vgl. Skulptur am Eingang zur Nikolauskapelle des Freiburger Münſters). Die Stickerei iſt wohl byzantiniſche Arbeit des 10. Jahrhunderts.

Neben dem Turm der „Curia Regis“ iſt der einzige romaniſche Profanbau, der ſich in Würzburg erhalten hat, der an Erinnerungen reiche ſog. Graf Eckardsbau, der Würzburger Bargello (Abb. 45). In ſeiner rauhen, burgmäßigen Abgeſchloſſenheit gleicht er einem trotzigen Symbol des Machtwillens der Burggrafen von Würzburg, die hier urſprünglich ihren Sitz hatten. 1184 wird der ſtolze Bau als Hof zum „Grafen Eckard“ erwähnt; dieſer Graf Eckard war aber weder Burggraf noch ein Graf von Henneberg, ſondern wie ſein Vater Billung biſchöflicher Schultheiß der Stadt; 1212 wird der Bau zuerſt „curia Eggehardi“ genannt; 1225 erſcheint er zwar im Eigentum der Würzburger Kirche, zumeiſt aber verpfändet; zu Anfang des 14. Jahrhunderts war der Hof Eigentum der rittermäßigen Familie von Rebſtock, aus deren Händen ihn die Stadtgemeinde 1316 erwarb und alsbald zum Rathaus beſtimmte. Die früheſte Anlage zeigt eine nicht kunſtlos begonnene Vereinigung von Wohn- und Wehrbau, wie wir ſie um das Jahr 1200 in Deutſchland öfters finden. In dem feſten, hohen, aus Quaderſteinen gebildeten Untergeſchoß, das zwei hochragende ſchlanke Säulen mit Laubkapitellen und in einer Niſchenbildung zwei Tiergeſtalten ſchmücken, deren Schweife miteinander verbunden ſind, öffnet ſich am öſtlichen Teil ein breites Rundbogentor von ſtattlichen Dimenſionen, urſprünglich ein gewölbter Torweg, der in den Hof des von den Fluten des Mains umſpülten Bollwerks führte. Heute zeigt der romaniſche Torbogen einen ſpätgotiſchen Einbau. Das auch im Äußeren originell behandelte Hauptgeſchoß iſt von einem in einem Blendbogen liegenden Doppelfenſter durchbrochen. Organiſch mit dieſem im Vielpaß gebildeten Bogen verwachſen, erſcheinen zu deſſen beiden Seiten mit Köpfen verſehene Konſolen und in den Niſchen, gleichſam aus kleinen Luken hervorſpähend und den Eingang bewachend, die Büſten zweier Männer. Dieſes Obergeſchoß, weſentlich jünger als das Erdgeſchoß, enthält zwei große, gegen Süden gelegene Räume, den großen Saal und einen ſich unmittelbar anſchließenden Nebenſaal. Der Aufgang war da, wo er ſich noch heute befindet, nur durchſchnitt eine noch einmal ſo breite Freitreppe das erſt unter Biſchof Julius errichtete Stiegenhaus und führte auf einen großen Vorraum, der von vier Rundbogenfenſtern von Norden her Licht und Luft erhielt; das dritte Fenſter iſt noch erhalten, das zweite iſt gotiſiert, das erſte mußte bei Errichtung

des Stiegenhauſes, das vierte bei Errichtung des Rathausbaues weichen. Auch der alte Eingang zum Saal büßte durch jenes Stiegenhaus viel von ſeiner urſprünglichen Wirkung ein. Der Saal ſelbſt war vermutlich um die Hälfte länger, wie aus dem vom Sockel bis zum erſten Stockwerk durch den ganzen Bau regelrecht ineinandergefügten Quaderwerk zu ſchließen iſt; aber ſeine Höhe war einſt minder beträchtlich, als die heutige. Der öſtliche Teil des Saales, den wir im Turmbau finden, iſt ſchon frühzeitig baulichen Veränderungen zum Opfer gefallen. Im Anſchluß an die längs der Langgaſſe ſich hinziehenden Gemächer des Methhofes wurde — wie aus dem Zimmer und Kammer durchſchneidenden Wandgeſimſe zu erkennen iſt — ein etwas höher gelegener Nebenraum geſchaffen, aus dem einige Stufen in den Saal hinabführten. In dieſen Nebenraum wurde, nach der Domſtraße zu, ein großer eleganter Fächerbogen in die tiefe kapellenartige Fenſterniſche eingeſetzt, der von außen ein Chörlein entſprochen haben dürfte, deſſen Kragſteine auf den erwähnten ſchlanken, mit Knoſpenkapitellen gezierten Säulchen lagerten, die, obwohl ſtark verwittert, Krone und Reichsapfel erkennen laſſen.

Der alte Bau iſt noch heute eine Welt für ſich. In ſeinen Höfchen, ſeinen gewölbten Durchgängen und Hallen, in denen eine geheimnisvolle Dämmerſtimmung webt, iſt er von jener wuchtig laſtenden Schwere, die dem Wehrhaften den Vortritt vor dem Künſtleriſchen einräumt. Aber in ſeiner Geſamterſcheinung iſt er eine der gewaltigſten Schöpfungen der heimiſchen Architektur. Die machtvollen düſteren Mauern umſchließen übrigens auch eine lichte Fülle von anmutiger Kraft, von feſtlich ſchimmernder Pracht, die ſich uns in dem ſog. „Wenzelſaal“ offenbart, der ebenſo wie ſein Hauptportal und zwei gegenüberliegende mit geradem Sturz verſehene Fenſter in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts entſtanden iſt. Annähernd inmitten des eine rechteckige Grundrißform aufweiſenden Raumes ſteht eine prächtige Säule, die zwei romaniſche Rundbogengurte aufnimmt, denen ſich, wie ein rein dekoratives Element, vier Kreuzgewölbe im Spitzbogen anſchließen. Der Säule entſprechende Halbſäulen ſteigen an den Wänden empor. Auf den romaniſchen Kelchkapitellen, die mit zwei Reihen aufrecht ſtehender, in den Spitzen überfallender Blätter beſetzt ſind, laſtet ein in lebensvollen Blattwerkformen anmutig verzierter Kämp-

fer. Die Gewölbe sind ohne Rippen, nur in der Mitte mit kleinen Schlußrosetten versehen. Die Bemalung der Wände möchte man gerne als Festdekoration zu Ehren Kaiser Wenzels deuten, der 1397 nach dem kaiserlich gesinnten Würzburg kam und hier als Reichsoberhaupt, das die Verwaltung der in unheilvolle Zerwürfnisse mit dem Bischof Gerhard von Schwarzenburg geratenen Stadt nominell übernehmen wollte, von den zu früh frohlockenden „Reichsbürgern“ festlich begrüßt wurde, die auf dem Gipfel des Rathauses einen vergoldeten Adler aufgepflanzt hatten. Urkundlich wissen wir nur, daß 1483 der Wappenmaler Simon Maeler, das „Klein Malerlein“, an dem inneren Getäfel des Erkers des Rathauses, „allerlei lustig Gezier“ malte; dieses „lustig Gezier“ mag wohl den Gedanken der älteren Festdekoration festgehalten und weitergebildet haben. An der Ostwand zeigt sich eine baldachinartige Dekoration in gotischem Rankenwerk. Als oberste der darüber befindlichen in Schildbogen zusammengesetzten Wappenfiguren erscheint der doppeltgeschwänzte böhmische Löwe, dann der luxemburgische. Über der Erkernische sind in den Schildbogen Reste des alten Reichswappens sichtbar, ihm zur Linken die Wappen der weltlichen Kurfürsten von Böhmen, Pfalz, Sachsen und Brandenburg, zur Rechten die der geistlichen Kurfürsten von Köln, Mainz und Trier. Weiterhin erscheinen die Wappenschilder der selbständigen Reichsstaaten und obersten Reichsfürsten. Gotische Teppichmuster füllten die freien Flächen der Wände. Solche Festdekorationen waren im ganzen Mittelalter üblich. Ein ähnliches älteres, freilich auch bescheideneres Denkmal war die Wappendekoration im Hause „zum Loch“ in Zürich zu Ehren des Besuches König Albrechts.

Simon Maelers Malereien vom Jahre 1485 hatte auch die 1339 errichtete Ratskapelle aufzuweisen, die durch eine ihr gewidmete Meßstiftung „zur Ehre und Gemehre“ den Heiligen Felix und Adauctus geweiht war. An dem Verbindungsbau, im Vorhöfchen, ist eine die Erinnerung an diese Kapellenstiftung festhaltende Gedenktafel über den Schwibbogen angebracht. Die Gurten der nach der Langgasse zu gelegenen gotischen Kapelle wurden zudem mit Schlußsteinen versehen, in die die Wappen der Bürgermeister Arnold vom Sand und Eckart vom Steren, ferner eine Verkündigungsszene gemeißelt sind.

Um 1453 hatte der Rat die Höherführung des Turmes beſchloſſen; denn der alte Turm war nicht höher als der deutlich ſichtbare Abſatz über der Uhr. Um die Standfeſtigkeit des Turmes zu ſichern, gab man der Front im Erdgeſchoſſe den erwähnten Einbau der gotiſchen Pforte in den romaniſchen Torbogen und legte dem romaniſchen Bau Verſtärkungspfeiler vor. 1588, unter Biſchof Julius, wurde endlich durch Anfügung zweier weiterer Stockwerke dem Turm jene hochſtrebende Gliederung gegeben, durch die er heute ſeine beherrſchende Stelle im Stadtbilde behauptet. Bei dieſem Anlaß ſind im Saale wieder Verſtärkungen der Mauern, Bogenſprengungen und Verſteifungen der Pfeiler vorgenommen worden, und an der Stirnſeite des Methofs und in den Hofpartien wurden, ohne Rückſicht auf die rundbogigen Fenſter, ſolche aus rotem Sandſtein eingeſetzt.

Glücklicherweiſe hatte eine vorausgegangene Zeit den Bau mit feinerem Verſtändnis behandelt. So bedeutete einen wahren künſtleriſchen Gewinn für ihn das einſt am Eingang zum Saal, jetzt an der Oſtwand der Vorhalle angebrachte, aus Holz geſchnitzte Relief, das ſo individuelle Züge beſitzt, daß es bedeutungsvoll für die Geſchichte der Würzburger Plaſtik genannt zu werden verdient. Es zeigt Chriſtus als Weltenrichter mit zwei knieenden Geſtalten, den beiden Fürbittern Maria und Johannes d. T., eine ſog. Deeſis. Zu dieſem charaktervollen Relief gehörte die über dem Hauptportal des Saales angebrachte ſteinerne Tafel mit der 1588 kopierten Inſchrift:

Eines Mannes Red
eine halbe
Man ſoll ſie verhören beed.

Anno dom. 1458 hat Hans Kraft dieſe Figur mache laſſe.

Dieſer Hans Kraft iſt uns ſchon von ſeiner Stiftung einer Kreuzigungsdarſtellung an der Nordſeite des Doms her bekannt.

Auch die Frührenaiſſance hat dem Bau manche ſchmückende Zutat im Äußeren und Inneren verliehen. So wurde dem großen Saal unter Fürſtbiſchof Konrad von Bibra 1544 der köſtliche noch gotiſierende Erker eingefügt, deſſen Brüſtung in drei Feldern friſch erfaßte Wappenſchildhalter zeigt, die mit der prachtvollen Fratze an der kräftigen Konſole trefflich harmonieren. Aus derſelben Zeit ſtammen auch

die Fenſter mit dem reizvollen Motiv der Vorhangbögen. Aber dabei blieb es nicht. Es wurden gleichzeitig ferner nicht nur zwei Stockwerke über dem großen Saal errichtet, ſondern auch die kraftvoll-ſchlichte Eintrittshalle mit ihrem ſpätgotiſchen Gewölbe und die auf der Nordſeite gelegenen mit dem Saalbau zuſammenhängenden Anbauten hergeſtellt. Die Formen des Weſtgiebels ſowohl als auch die Fenſtereinfaſſungen an den beiden Fronten deuten auf die Mitte des 16. Jahrhunderts. Nahe dem Dache, inmitten der Hauptfront, erinnern Spuren von Malereien, die 1618 erneuert wurden, an den alten Hausnamen, den „Grünen Baum"; auch über den Fenſterſtürzen finden ſich Reſte alter Bemalung; koſtbare Eiſenarbeiten mit Roſetten von 1595 dienen als Schutzgitter am Treppenhaus im Erdgeſchoß, eine treffliche Leiſtung iſt auch das Oberlichtgitter im Portal.

An den Hauptbau ſchließt ſich ſeit 1659—60 der etwas zurückliegende Giebelbau, der uns noch ſpäter beſchäftigen wird. Das ſchon erwähnte altertümliche Haus, das rechtwinklig an dieſen ſog. roten Rathausbau grenzt, hieß im 14. Jahrhundert der Methof, der ſpäter von dem Stadtrat angekauft und als Verkaufshalle für die in den Ratskellern lagernden Weine und Biere benutzt wurde, auch ein behagliches Trinkſtübchen für die durſtigen Ratsherrenkehlen aufwies. Im „Grünen Baum" aber brachten am Kilianustag Fiedeln und Pfeifen eine gar fröhliche Stimmung in die Herzen der jungen Domherren und der Hofjunker, die ſich mit den edlen Frauen und Jungfrauen der fränkiſchen Ritterſchaft drei Tage lang im Rathausſaal zum Kilianustanz zuſammenfanden.

FESTE UND SCHLOSS MARIENBERG

Die baugeſchichtlichen Anfänge des maleriſch gelegenen Schloſſes, des alten Castellum Virteburc, das ſich am weſtlichen Ufer des Mainſtromes in großen feſten Linien auf dem Berge majeſtätiſch erhebt, haben uns bereits beſchäftigt. Der Ausbau der Befeſtigung des Kaſtells zu einem Nutz- und Wehrbau vollzog ſich im 12. und 13. Jahrhundert. Biſchof Konrad I. aus dem Geſchlechte von Querfurt (1198—1203) wird ausdrücklich als Befeſtiger des Kaſtells genannt.

Das 13. Jahrhundert hat dem Kaſtell inſofern eine erhöhte Bedeutung zugewieſen, als in dieſer Zeit ausgedehntere Wohn-

bauten auf dem Marienberg errichtet wurden. Von der noch bedeutſameren baulichen Entwicklung der Wehranlagen ſind auch noch Reſte über der Erde ſichtbar, und zwar an jenen Teilen der Ringmauer, die ſich an der Nord-, Weſt- und Südſeite um die Burg ziehen.

Kriegeriſche Vorkehrungen nicht nur gegen einen plötzlichen Überfall, ſondern auch gegen eine Belagerung waren längſt getroffen, als die Burg um 1250 den Charakter eines biſchöflichen Schloſſes erhielt. Selbſtverſtändlich werden die Streitigkeiten des Burgenerbauers Biſchof Hermanns I. von Lobdeburg (1225—1254) mit den Grafen ſeines Bistumſprengels, mit den Reichsſtädten und mit der eigenen Stadt Würzburg mitgewirkt haben, auf die wohlbefeſtigte Burg Marienberg als einer Stätte häuslicher und perſönlicher Sicherheit das Augenmerk in erhöhtem Maße hinzulenken. Aber gerade die mit einer Abſonderung vom Volke gleichbedeutende Niederlaſſung des Biſchofs auf der bisherigen Zwingburg ſcheint den Argwohn der Bürger geweckt zu haben. Anders laſſen ſich die Motive des Anſinnens der Bürgerſchaft, „der Biſchof möge das Schloß aufgeben," nicht gut erklären.

Hatte bisher — und zwar ohne feſtes Syſtem — die Bürgerſchaft das Befeſtigungsweſen, die Errichtung von Stadtmauern und Toren in ihren ſich lang hinziehenden „Irrungen" mit den Biſchöfen teils aus Oppoſition, teils im Zwange der auferlegten Pflicht gepflegt, ſo erhält die Befeſtigung der Stadt unter Biſchof Otto von Wolfskeel (1335—1345) inſofern eine planmäßige, bedeutungsvollere Wiederherſtellung, als die Lage des Marienbergs vom Standpunkt der Zitadelle aus, als Kern- und Stützpunkt mehr und mehr Berückſichtigung fand.

Im Laufe der Jahrzehnte hatten auch die Beſtrebungen, die Burg für den Fall einer Belagerung einzurichten, Fortſchritte gezeitigt. Verbeſſerungen des baulichen Zuſtandes der Burg während des Städtekrieges fallen in die ſonſt wenig ſegensreiche Regierungszeit des zwar tief verſchuldeten, aber kunſtfreundlichen Biſchofs Gerhard Grafen von Schwarzburg (1372—1400); an der Hofſeite des Randersackererturmes zeigt ſich hoch oben das Wappenſchild des Biſchofs, ungemein maleriſch an die Ruſtikaecke des Turmes angelehnt: ein dreieckiges Giebelfeld, mit Krabben verziert, das das Schild in nach italieniſcher Sitte in die Länge gezogener Form

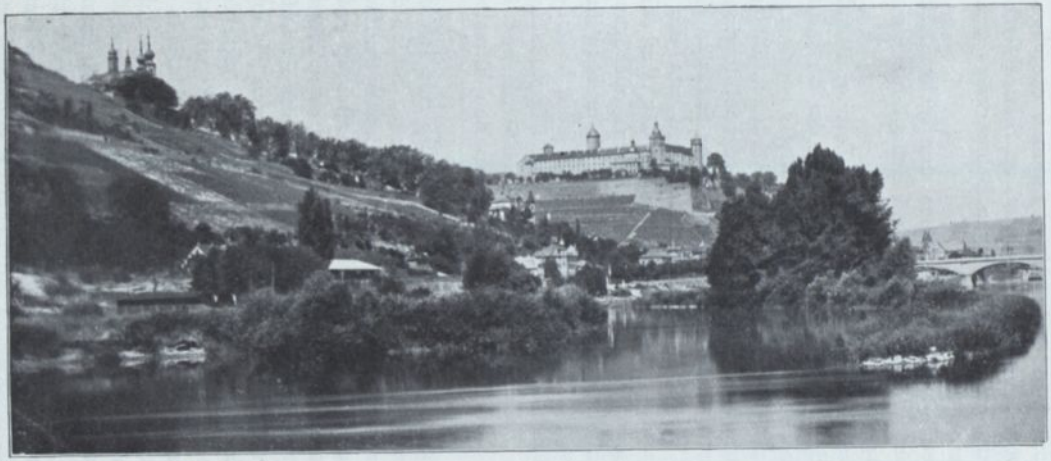


Abb. 46. Feste Marienberg.

enthält, ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben. Die stolze Wappenskulptur erinnert daran, daß zu Bischof Gerhards Zeiten der Marienberg einer zwölftägigen Belagerung durch die Bürger erfolgreich getrotzt hatte.

Die Notwendigkeit des Ausbaues der Wehranlagen ließ die Anforderungen an Wohnlichkeit und Behaglichkeit wohl zunächst in den Hintergrund treten.

Offenbar waren es die veränderten Zeitverhältnisse, die Einführung des Feuergeschützes, die den von der Bürgerschaft freilich stets wütend bekämpften Wunsch der Bischöfe rege gemacht hatten, neben dem als Wehrbau immer widerstandsfähiger auszugestaltenden Marienberg einen wohnlicheren Edelsitz, eine „Wohnung der Sicherheit" (aream securitatis) in der Stadt zu besitzen.

Von dem Aussehen des Marienberges um die Mitte des 15. Jahrhunderts, vor der Ausführung der Verbesserungen in kriegstechnischer Richtung, können wir uns auf Grund des nach der Natur gezeichneten Stadtbildes von Würzburg in Hartmann Schedels Chronik (1493), das die Burg ganz besonders hervorhebt, eine anschauliche Vorstellung bilden. Der Holzschnitt schildert die einzelnen Teile der Burg sehr ausführlich und im wesentlichen gewiß zuverlässig, wenn auch in den Einzelheiten nicht allzu getreu.

Der Holzschnitt zeigt die alte Burgfeste mit festen zinnengekrönten Vormauern, die mit Strebepfeilern, Schießscharten und runden Türmen versehen sind, entweder ohne Verdachung oder mit Wehrgang. Wir erkennen aus dem Ansteigen und dem Verlauf dieser Mauern die Lage der Burg: von zwei Seiten, im Osten und Süden durch schroffe Felsen geschützt, war sie auf der nördlichen Seite, von der Stadtseite her, durch einen sich steil erhebenden Weg zugänglich, an dem infolgedessen ein fester Torturm mit ausgekragtem Friesbogen und Fallgitter sich erhob. Die bedrohteste Seite indes, die westliche, an der sich, wie Oegg sagt, die Grundfläche des Marienbergs wie eine Erdzunge mit der vom Höchberg herziehenden Ebene verbindet, war durch einen sehr tiefen Wallgraben geschützt und durch Tore und Turm befestigt. Diesen hohen Vormauern folgten gezinnte Zwingermauern, zum Teil in Verbindung mit den mächtigen viereckigen Haupttürmen, die im obersten Stockwerke mit Erkern (Pechnasen) und anderen

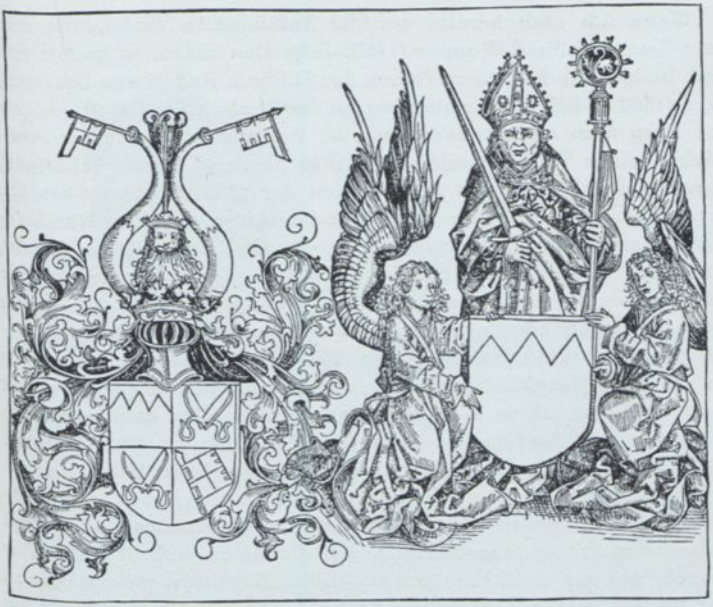


Abb. 47. Wappen des Biſchofs Rudolf von Scherenberg und des Domkapitols. (Nach einem Holzſchnitt im Würzburger Miſſale von 1495.)

Verteidigungseinrichtungen verſehen waren. Zwiſchen dieſen Flankierungstürmen läßt die erwähnte Zeichnung die hinter dem Hofe ſtehenden Gebäude für die verſchiedenen Bedürfniſſe der Hofhaltung erkennen. Deutlich läßt ſich überall das Holzriegelwerk der Erker uſw. an den einzelnen Türmen feſtſtellen. Die Fronten der verſchiedenartig gebildeten Giebelhäuſer, zum Teil mit Erkertürmchen, die verſchiedenartig gruppierten Dächer und Fenſter ſchaffen ein reiches Leben in der Geſamterſcheinung der Burg. Zunächſt weiſen die hohen gotiſchen Chorfenſter auf den Anbau an der Kapelle hin; dann ſehen wir Wohnhausfenſter auf konſolartigen Vorkragungen, darunter die hohen ſpitzbogigen Palasfenſter, endlich Steinkreuzfenſtergruppen, bei denen ein die Höhe durchbrechender Zwiſchenſturz zur Anwendung gekommen iſt. Andere Fenſter zeigen die außen befeſtigten Verſchlußläden.

Wenn ſich auch bereits gotiſche Anklänge in Verbindung mit dem Grumbachſchen Wappen (1460) feſtſtellen laſſen, ſo knüpft ſich doch hauptſächlich an den Namen des Biſchofs Rudolf von Scherenberg (1468–1495) die Erinnerung an den Umbau der Befeſtigungen der Burg nach einem neuen Syſtem, das die alten Mauern verſtärkte, einen Teil der hölzernen Erker an den Türmen beſeitigte, Mauern und Türme mit den Formen der „Maulſcharten" verſah, neue Schanzen und Wälle anlegte und den ſehr wichtigen Randersackererturm, der mit Baſteien für grobes Geſchütz umgeben wurde, umbaute. Das Werk Rudolf von Scherenbergs iſt ferner der Ausbau des ſüdlichen und weſtlichen Teils des Schloſſes — das Gebäude nächſt der Hofſtube und der ſogenannte Artilleriebau — wie Wappen und Inſchriften von 1477 und 1488 bezeugen; auch im innerſten Burghof begegnet uns mehrmals das in künſtleriſcher Sorgfalt ausgeführte Wappen des Biſchofs. Der architektoniſch merkwürdigſte Torbau der Burg, das in ſeiner ſtrotzenden Kraft noch ganz den Typus doppeltürmiger, mittelalterlicher Befeſtigungsanlagen tragende ſogenannte Scherenbergtor, heute nicht unweſentlich verändert, bildet den eigentlichen Eingang in das Schloß und ſchließt den dritten inneren Hof gegen Weſten ab (Abb. 48). Das Tor iſt gebildet aus zwei trotzigen ungleichen Rundtürmen, von denen der rechte älteren Urſprungs iſt; das Zwiſchenhaus enthält die zurückgezogene Torhalle, über der drei gemauerte Rundbogen vorgekragt ſind, von denen der große mittlere wieder drei Mauerniſchen umſchließt, die mit den Statuen des Frankenapoſtels Kilian und ſeiner Genoſſen geſchmückt waren. Im linken Bogen findet ſich das Scherenbergwappen mit der Jahreszahl 1482. Die Belebung des oberen Zwiſchenbaues, offenbar einer Zutat aus dem 15. Jahrhundert, durch Niſche, Blenden und Fenſter wird über den Bogen fortgeſetzt. Die urſprüngliche Bekrönung des Tores war jedenfalls ein Fachwerkgang, der den beliebten Gießzwecken diente, wie ja die erwähnten Rundbogen überhaupt als Maſchikulis, als Guß- und Wurflöcher, gedient haben dürften. Das doppeltürmige Scherenbergtor verdankt ſeine wuchtige Geſtaltung nicht zum geringſten der geſchickten architektoniſchen Verwendung älterer Bauteile, zu der ſich die reiche dekorative Ausgeſtaltung des Zwiſchenbaues wirkungsvoll geſellte. Mit Biſchof Rudolfs Wirkſamkeit gelangt das künſtleriſche Moment auf der Burg zu

Abb. 48. Das Scherenbergtor auf der Feſte Marienberg.

größerer, vorbildlich gewordener Bedeutung. Die Burg wurde durch ihn eine Sehenswürdigkeit, und der weitgereiſte Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer, der 1495 Biſchof Rudolf beſuchte, rühmt nicht nur die impoſanten, mit Wein gefüllten Keller und die

Kornſpeicher der Burg, ſondern auch die künſtleriſche Ausſtattung der Gemächer, unter denen beſonders ein mit grünlicher Farbe ausgemaltes auf ihn tiefen Eindruck machte. Auch hier war offenbar Simon Maeler am Werke geweſen, deſſen Tätigkeit im Rathaus wir bereits kennen lernten.

Rudolfs kunſtliebender Nachfolger Lorenz von Bibra (1495—1519) wirkte in derſelben Sphäre weiter: er veranlaßte nicht nur die Fortſetzung der Baſtionärbefeſtigung der Burg, ſondern erblickte auch in dem Marienberg die Reſidenz des Herrſchers, die er aus perſönlicher Neigung und Begeiſterung künſtleriſch ausgeſtaltete. So erhöht den maleriſchen Eindruck das ſteinerne Treppentürmchen, das den Aufgang zu den nach der Stadtſeite gelegenen fürſtlichen Wohnungen, zu dem ſogenannten Fürſtenbau bildet. An dem kleinen Bogentor bilden die einfachen Einfaſſungsprofile elegante Durchdringungen und Verſchneidungen, namentlich an dem Sturz, über dem ſich eine ebenfalls von ſolchen Profilen rechteckig umrahmte Niſche befindet mit den kleinen Agnatenwappen in den vier Ecken, oben im Felde aber mit dem Wappen des Biſchofs und der mit einem Steinmetzzeichen ſchließenden Inſchrift:

Anno DM. 1511 iar wardt diſer bav gemacht.

Die Handwerksfertigkeit des Steinmetzen äußert ſich dann in der üblichen Weiſe in der Anlage der Wendeltreppe, in der Ausbildung der Spindel und der ſchlanken, profilierten tragenden Säulen, deren eine von einem wachſenden Löwen aufwärts ſtrebt (Abb. 49). Der Blick in die Höhe ergibt, wie ſo oft anderwärts, auch hier ein hübſches Bild: die Spindeltreppe ſchließt in einem ſchönen Sterngewölbe, das als Schlußſtein das Bibraiſche Wappen zeigt. Auch im weſtlichen Bau waltete die Fürſorge des Biſchofs, unter deſſen Regierung wohl der in ſehr altertümlichen Formen gehaltene, durch ſeine Größe impoſante gewölbte Burgſaal umgebaut wurde. Die hohen ſchlanken Fenſter aus rotem Sandſtein tragen ſpätmittelalterlichen Charakter.

Die Burg hatte inzwiſchen Tage ruhiger innerer Entwicklung erlebt und war in der Ausgeſtaltung ihrer Wohnlichkeit als Schloß — auch ein fürſtlicher Luſtgarten war angelegt worden — rüſtig bergan geſchritten. Da kam der Bauernkrieg, in dem die Feſte die Feuerprobe zu beſtehen hatte. Von der Verteidigung des

Marienbergs schien Sieg oder Untergang der Aufständigen abzuhängen. Die Verteidigung der Burg lag in den Händen des Sebastian von Rotenhan. Die energischen Bestimmungen und Maßregeln des ebenso gelehrten wie kriegstüchtigen Ritters hatten den Erfolg, daß das Schloß mit seiner geringen Besatzung (200 Mann) den vielen Beschießungen und Stürmen der belagernden Bauern (angeblich 20000) trotzen konnte, obwohl die mit den Bauern verbündete Stadt Würzburg feierlich gelobt hatte, „daß kein Teil den andern verlassen sollte, solange, bis das Schloß Unserfrauenberg erobert und gewonnen wäre."

Da es bei dieser gewaltsamen Erhebung an Beschädigungen auf der Burg nicht gefehlt hatte, so bestand die bauliche Tätigkeit in den letzten Regierungsjahren des Bischofs Konrad von Thüngen (1519—1540) in mannigfachen Wiederherstellungsarbeiten an den Mauern, Türmen und Dächern und an der zerstörten Wasserleitung, aus deren bleiernen Röhren die witzigen Bauern ihre Kugeln gegossen hatten. Auch der schmalkaldische Krieg und der Überfall des Markgrafen Albrecht Alkibiades veranlaßten in der Regierungszeit Melchior von Zobels (1544—1558) Befestigungsarbeiten auf der Burg, an die zwei Wappen des Bischofs am Sonnenturm und an einer Türe des innersten Burghofes erinnern.

Abb. 49.
Treppeneingang auf der Feste Marienberg.

Unter Bischof Friedrich von Wirsberg (1558—1573) schien sich die Burg nicht nur von all dem erlittenen Unbill wieder zu erholen, sondern auch mit wertvollem Neuen zu be-

reichern. Die Dekorationsfreude einer neuen Kunſtrichtung wagte ſich ſchüchtern, noch ſtark untermiſcht mit gotiſchen Nachklängen, hervor und kam an kleinen in die Mauer eingeſchnittenen Portalen auf der Burg zum Ausdruck, in deren Wandungen ſich eine Ornamentik entwickelt, die namentlich durch fein und friſch erfundene Rankenmotive überraſcht. Ein Jahr vor des Biſchofs Tod (Februar 1572) entſtand aber auf der kaum wiederhergeſtellten Burg ein Brand, der den Fürſtenbau, die Kanzlei und den Randersackerer Turm bis auf das Mauerwerk einäſcherte. Die abgebrannten Gebäude wurden mit ſichtlicher Beſchleunigung noch in demſelben Jahre wieder aufgerichtet.

Die bisherigen Biſchöfe hatten entſprechend den unerläßlichen Bedürfniſſen und in Rückſicht auf die wirtſchaftliche Lage ihre Amtspflicht darin erkannt, neue Baulichkeiten erſtehen zu laſſen und dabei den Charakter der alten Burg pietätvoll zu wahren. Anders wollte der große Fürſtbiſchof Julius Echter von Meſpelbrunn (1573—1617) im Sinne ſeiner bauluſtigen Zeit ſeine Aufgabe als Schloßherr erfaſſen; er wollte ohne Sentimentalität ſeinen Traum von politiſcher Machtvollkommenheit, ſeine landesherrliche Stellung in ihr ausprägen. Der energiſche Biſchof ließ, dem Vorbild anderer deutſchen Fürſten folgend, einen Plan zur modernen Umgeſtaltung ſeines Schloſſes entwerfen. Dieſer großzügige Plan ſollte ganz allmählich, aber reſtlos zur Ausführung gelangen. Zunächſt wurde der alte ſüdliche Flügel des Marienbergs niedergeriſſen und an ſeiner Stelle 1597 der dreigeſchoſſige fürſtliche Wohnbau aufgeführt, jedes Geſchoß mit einer Reihe von zwölf Doppelfenſtern, ziemlich nüchtern und eintönig in der Geſamterſcheinung, aber doch herzerfreuend mit Renaiſſancepforten, Erkern und Zwerchgiebeln in ſymmetriſcher Anordnung geſchmückt. Dann ließ der Biſchof in gleicher monumentaler Raumentfaltung das Zeughaus umbauen. Nach einem großen Brande, der den nördlichen Teil des Schloſſes und die Kirche im Jahre 1600 heimſuchte, errichtete Julius auch noch einen neuen nördlichen Schloßflügel, die Schottenflanke. Die unvermeidliche Monotonie des viergeſchoſſigen Baues, die freilich dem älteren Bau nicht eigen war, ſollte erträglicher gemacht werden durch die Verbindung der Faſſaden mit den Türmen und durch die beſondere Betonung der Bedachung dieſer Ecktürme mit Dachhelm und Laterne. Da der ganze Umbau der bis-

herigen, ohne einheitlichen Bauplan ſtückweiſe entſtandenen Anlage eine größere Symmetrie zu verleihen bezweckte, ſo kam auch zum Bewußtſein, daß zwiſchen der Nord- und Oſtſeite gegen die Stadt zu ein Eckturm fehlte. So ließ Julius als Gegenſtück zu dem alten Nordeckturm den Muttergottesturm errichten, und zwar in viereckiger Grundform, über der um den Turm laufenden Galerie ins Achteck übergehend, mit achtſeitigem Dachhelm und Laterne mit halbkugelförmiger Haube. Der alte Nordeckturm wurde nun ebenfalls entſprechend umgeändert und erhielt gleichermaßen Galerie, Dachhelm, Kuppel und Laterne, ebenſo der Randersackerer Turm. Inzwiſchen hatten die mehrſtöckigen Neubauten dem großen, als Gefängnis dienenden Hauptturm (dem Bergfrit) die Ausſicht ins Land entzogen, ſo daß auch bei ihm das geſchilderte Syſtem der aufſteigenden Turmbekrönung mit Galerie uſw. zur Anwendung gelangen mußte; durch einen Blitzſtrahl wurde dieſer Aufbau ſpäter wieder vernichtet. Eine ähnliche Bedachung erhielt auch die Rotunde des 8. Jahrhunderts, der Biſchof Julius in den elegant und reich ornamentierten Ecktürmchen am Chor — leider iſt nur noch eines vorhanden — wahre Schmuckſtücke vornehmer Renaiſſance und in dem Portal, heute nicht glücklich reſtauriert, eine Schöpfung von klarem architektoniſchen Aufbau, faſt überreich an figürlichem Schmuck, hinzufügte. Chriſtophorus Marianus verherrlichte dieſe tiefgehende Wirkſamkeit des Biſchofs in ſeinem 1604 erſchienenen Poem: „Chriſtlicher fränkiſcher Ehrenpreiss zu loeblicher gedaechtnus der Schloss- u. Kirchweihung auf unſer lieben Frauenberg am 26. Sept."

Für Renaiſſanceſtudien iſt der alſo umgebaute Marienberg, der in ſeiner äußeren Erſcheinung auch auf die Neugeſtaltung des Aſchaffenburger Schloſſes einwirkte, eine ſehr wertvolle, nur viel zu wenig beachtete baukünſtleriſche Erſcheinung. In den Einzelheiten eine reiche Fundgrube charakteriſtiſcher Motive, läßt er uns die Entwicklung des Portalbaues von den ſchlichteſten Schöpfungen mit gotiſchem Gewände und Pflanzenmotiven in der Dekoration bis zu der architravierten Gliederung des Bogens, der Verwendung der Ädikula und der antiken Säulenordnungen an den Prunktoren verfolgen. Der eigentümlich maleriſche Charakter der alten Burghöfe iſt durch die verſchiedenen ſechseckigen Treppentürmchen, die Biſchof Julius an die von ihm errichteten nüchternen

Gebäude gleich kecken, luſtigen Schreibſchnörkeln anlehnte, weſentlich verſtärkt worden. Die kleinen Pforten ſind mit verſchiedenartig geſtalteten Säulen und Frieſen, mit gebrochenen und geſchweiften Giebeln geſchmückt. Und wie in der gotiſchen Zeit ſind die Treppen noch zumeiſt reizvoll und ſicher ſich aufwärts windende Wendeltreppen mit ſchräg übereinander aufſteigenden Fenſtern und Blendmaßwerk. Zur Belebung der Hoffaſſade trägt auch der maleriſche, von Konſolen getragene Erker weſentlich bei, der in ſtolzer Gelaſſenheit den Bibrabau mit dem Südbau verbindet — leider heute nicht mehr in allen Teilen das Schmuckſtück, das er einſt geweſen ſein muß. Bei der Würdigung des einſtigen Zuſtandes des nördlichen Flügels iſt beachtenswert, daß das untere Geſchoß desſelben als einfacher Arkadenhof gedacht und ausgeführt war. Reizvoll iſt endlich die Fürſtenloge der Kirche in ihrem Schmucke reicher Renaiſſancemotive, aber mit einem zierlichen Netzgewölbe, von dem die Ahnenwappen des Biſchofs herniederſchauen.

Waltet in dieſen Bauteilen bei aller Fülle von charakteriſtiſchem Leben eine gewiſſe Zierlichkeit in der formalen Behandlung vor, ſo vollzieht ſich an dem 1606 ausgeführten Torbau am Vorwerk eine merkwürdige Miſchung des wuchtigen Feſtungscharakters mit leichten Renaiſſancemotiven. Der Torbau, der einſt mit einer Zugbrücke verbunden war, iſt eingefaßt von zwei Säulenpaaren auf Poſtamenten, die ſich breit und wehrhaft vor horizontal gelagerten Sandſteinquadern erheben; auf dieſen trotzigen Bau hat ſich eine mit Beſchlägornament eingefaßte reiche Renaiſſancegiebelbekrönung mit Obelisken verirrt, die in ihrer Mitte die Statue des Erzengels Michael zeigt, der den böſen Feind zu Boden tritt. Über der in rotem Sandſtein ausgeführten, aus kräftigen Boſſenquadern gebildeten Innenſeite des Tors findet ſich eine Inſchrifttafel:

Biſchof Julius hat Gott vertraut
Und dieſes Vorhaus neu gebaut,
Als er in ſeinem Regiment
Bei drei und dreißig Jahr vollendt.
Dem Vaterland zur Nutz und Zierd
Hat er viel ſolcher Baw vollfiert
Gott geb, daß all dies werd bewacht
Durch ſeiner heil'gen Engel Macht.

Fünfzehn Jahre nach dem Tode Biſchof Julius', der ſein Schloß mit Schätzen der Kunſt und Gelehrſamkeit angefüllt hatte, ſollte trotzdem der böſe Feind in die Tore des Marienbergs einziehen. Zu Biſchof Franz von Hatzfelds Zeit (1631—1642) drangen die Schweden in die Stadt Würzburg ſiegreich ein, und bald jammerten die ſpielenden Kinder in den Gaſſen:

Der Schwed' iſt kommen
Hat Alles genommen,
Hat Kugeln gegoſſen
Hat Fenſter neing'ſchoſſen

Guſtav Adolf ließ alsbald auch das Bergſchloß zur Übergabe auffordern, auf die abſchlägige Antwort hin von der Stadt aus heftig beſchießen und endlich ſtürmen. Während die Beſchießung von der Nordſeite erfolgte, unternahm das ſchwediſche Fußvolk von Oſten her den Sturm. Auf Sturmleitern erſtiegen die Schweden am 18. Oktober 1632 die äußerſten Mauern des Schloßgartens und ſchlugen die fürſtliche Geſchützbedienung in die Flucht. Dann ſprengten ſie das Tor mit Pedarten, drangen in den inneren Hof und metzelten mit kalter Überlegung alles nieder, was ihnen in den Weg kam. Von der 1500 Mann ſtarken Beſatzung entrannen nur wenige dem Tode.

Guſtav Adolf richtete ſein Hauptquartier auf der Burg ein und ließ ſie an verſchiedenen Punkten beſſer befeſtigen, vor allem die ſteile, bisher als unerſteigbar betrachtete Oſtecke. An der Kante oberhalb St. Burkard ſowohl wie am Schottenkloſter legte er neue Hauptſchanzen an. Auf dieſe Weiſe wurde Guſtav Adolf der Begründer jener neueren Befeſtigungsanlage, die unter den Biſchöfen Schönborn, Guttenberg, Greifenklau, Hutten uſw. ihre weitere Entwicklung fand. Der Würzburger Baumeiſter Michael Kaut leitete mit dem Ingenieur-Oberſtleutnant Martinſen das Fortifikationsweſen. Zwei volle Jahre hauſten die Schweden in Würzburg, fortgeſetzt ſengend und plündernd. Am zweiten Jahrestag der Einnahme der Stadt durch die Schweden fiel ſie wieder in die Hände der Kaiſerlichen. Nur die Feſte Marienberg widerſtand noch bis 16. Januar 1635. Die ſchwediſche Beſatzung wurde zur Übergabe gezwungen, weil ſie ſich für eine mehrjährige Belagerung der Burg nicht genügend verproviantiert hatte.

Die Verwüſtungen, die die Schweden in dem biſchöflichen Schloſſe verübt haben, ſpotten jeder Beſchreibung. Hohe Kulturwerte

wurden vernichtet, der reiche, unvergleichlich köſtliche Schatz an Kunſtwerken und Büchern, den Julius Echter dem Schloſſe hinterlaſſen hatte, als Kriegsbeute verſchleudert. Das Schloß ſelbſt kam als ein armſeliges Trümmerwerk in die Hände des Biſchofs zurück.

Mit der Wahl des Biſchofs Johann Philipp von Schönborn (1642—1673), der zunächſt auf der Feſte wieder reſidierte und deshalb ſofort Herſtellungsarbeiten veranlaßte, beginnt für den Marienberg eine neue Zeit; das Baſtionärſyſtem, wie es die Italiener ausgebildet hatten, wurde zur Durchführung gebracht. Die Ausführung der umfaſſenden Befeſtigungsanlagen, welchen z. B. das ganze Stift Haug mit allen dazu gehörigen Gebäuden an Kirchen, Höfen, Mühlen uſw. zum Opfer fiel, war dem Baumeiſter Fernauer übertragen, während die Pläne von dem welſchen Baumeiſter Antonio Pedrini herrührten, deſſen Werkmeiſter A. Righi die Herſtellung der Baſtionärfront leitete. Würzburg wurde nun, nachdem es 1648 als Reichsfeſtung erklärt worden war, nach allen Regeln der modernen Kriegsbaukunſt als Feſtungsſtadt ausgebildet, und bald umgaben mächtige Raveline, ſpitze Baſtione und Hornwerke in kühner Sternform, dem Gelände trefflich angepaßt, die Stadt- und die Nord-, Oſt- und Weſtſeite der Zitadelle; denn nur als ſolche kam jetzt die einſtige Stadtburg noch in Betracht.

Aufgaben anderer architektoniſcher Art wurden nun — abgeſehen von der Einrichtung eines Theaters 1648 — nur noch bei der Errichtung neuer Tore geſtellt. Pedrinis Werk iſt gleich dem Haupttor auch das in rotem Sandſtein leuchtende, breit hingelagerte und maſſige „Neue Tor“ (Abb. 50). Der architektoniſche Gedanke des dreiteiligen römiſchen Triumphbogens iſt hier wieder aufgenommen; und mag auch die Anlage mit den drei Pforten, der Pilaſtergliederung und dem Rhythmus des Aufbaues an Sanmichelis Torbauten anklingen, jedenfalls iſt auch der nordiſchen Freude an kräftig wirkendem figuralen und ornamentalen Schmuck gebührend Rechnung getragen, vor allem in der Attika, wo ſich das von Engelsgeſtalten gehaltene Schönbornſche Wappen findet, und in den die Giebelfelder füllenden und bekrönenden Figuren aus weißem Sandſtein. Seltſam genug berührt an der Innenſeite des Prachtportals die Einfügung der Fenſtergiebel in die beiden Seitentorbogen. Die trotzigere Außenſeite (Ruſtika) wird von einem Aufſatz bekrönt, der das von Löwen gehaltene Schönbornſche

Abb. 50. Das neue Tor (Innenſeite) auf der Feſtung Marienberg.

Wappen zeigt. Während an der Innenſeite klaſſiſche Idealfiguren, in der Mitte Herkules, das Tor bekrönen und ſymboliſch auf die Bezwingung der Feinde hindeuten, figuriert hier, die Mitte des Torgiebels durchbrechend, das derbe, von mächtigen Steinkugeln umgebene Standbild eines bärtigen Feldherrn als Torhüter.

Unter den nächſten Fürſtbiſchöfen galt es, die baſtionierte Befeſtigung noch weiter zu vervollkommnen. Johann Philipp II. von Greifenklau (1699—1739), der ein (übrigens nie bezogenes) kleines Palais aus weißem Sandſtein am Rennweg erbauen ließ, weil er den Zwang des Aufenthaltes auf der Feſte beenden wollte, legte die niedere Verteidigungslinie auf der Stadtſeite an, baute das (eingelegte) ſtattliche Mainbrückentor und die Orangerie an der Südoſtecke des Schloſſes, ließ endlich am Eingang des alten, von Biſchof Julius erbauten Zeughauſes auf der Schönbornſchen Eſplanade ein Arſenal errichten in einer Länge von über 100 Meter. Der ſchlicht ge-

haltene Bau, von dem Würzburger Stuck- und Geniehauptmann Andreas Müller 1712 vollendet, zeigt eine verſtändige Gliederung durch vortretende Pilaſter und Frieſe, die Hervorhebung der Portale durch bildneriſche Ausſchmückung wie Wappen, Waffentrophäen, Medaillons, figurierte Schlußſteine und endlich durch kunſtvoll geſchmiedete Oberlichtgitter, ſo daß auch das künſtleriſche Gefühl der Zeit in dieſem einst mit dem reichſten Rüſtzeug angefüllten Bau ſeinen Ausdruck findet. An das Arſenal angebaut iſt das Hoſpital, an deſſen bombenſicherem Keller, einſt eine berühmte Schatzkammer des Bacchus, ein hervorragend ſchönes Gitter vom Jahre 1716 mit felderbildenden Eiſenbändern und in Blumen und kunſtvollen Windungen flach geſchmiedeten Stäben mit pflanzenartigen, eingehauenen Ornamenten das Auge feſſelt. In noch geſchmeidigerem Linienfluß, mit beſonderer Bevorzugung der Roſettenbildung, iſt das Gitter der Verbindungstüre im Innern des Echterſchen Vorhauſes zum Zeughaus behandelt. Aus beiden prachtvollen Arbeiten der Schmiedekunſt iſt erſichtlich, daß die Meiſter Gattinger und Oegg in der Technik trefflich geſchulte Vorgänger in Würzburg beſaßen.

Auch eine Reihe von Feſtungstoren, deren Form indes eine im architektoniſchen Sinne beſcheidenere Zeit charakteriſiert, wenn ſie auch z. B. an das Haupttor des Kaſtells von Brescia anklingt, verdankt ihre Entſtehung dem Biſchof Johann Philipp. So das ſehr einfach gehaltene, Höchberg zugewendete Tor der Südweſtſeite, das „Greifenklautor“: zwei breite Pilaſter, nur wenig aus der Mauerflucht vortretend, flankieren die Pforte; darüber erſcheint in der Breite des Portals die in Stein gehauene Inſchrift:

Cum Fortis Armatus Custodet Atrium Suum
In Pace Sunt EA Quae Possidet. Luc. XI. Cap.

Über dem wuchtigen Geſimſe ſtehen, einfach in die Mauer eingelaſſen, drei wappengeſchmückte Relieftafeln. Der Schlußſtein am Tore aber enthält als Hinweis auf die Beſtimmung des hinter dem Tore liegenden Baues den Äskulapſtab. Wieder ein anderer Torcharakter gelangt da zur Ausbildung, wo Johann Philipp dem Graben eine Art Ravelin vorlegte, deſſen Durchfahrt er an der inneren und äußeren Seite durch Tore verkleidete, deren Schmuck einfach der Mauer vorgelegt erſcheint. So iſt in das innere, hori-

zontal abgeſchloſſene Tor aus Sandſteinquadern ein rechteckiger Rahmen eingeblendet, in deſſen unteren Teil der Torbogen gebrochen iſt, während das obere Feld in reicher arabeskenartiger Reliefverzierung, wohl Stukkaturen nachahmend, die verſchlungenen Initialen IP zeigt. Weit origineller in ihrer Formenſprache iſt die von 1708 ſtammende Außenſeite, an der leider das große Biſchofswappen vernichtet iſt. Die auf Poſtamenten ſtehenden Säulen ſind mächtigen verzierten Geſchützrohren nachgebildet. Der intereſſante Schlußſtein des Tores zeigt im Relief eine Kompoſition von drei Köpfen mit dem von der Schlange umwundenen Anker. Über dem reich verkröpften Geſimſe ſteigt, gebrochen nach Art der Zickzacklinien des Befeſtigungsſyſtems, der dreieckige Giebel empor, den ſtatt Akroterien drei mächtige Steinkugeln, auf Poſtamenten ſtehend, bekrönen. Unter dem Fürſtbiſchof Chriſtoph Franz von Hutten (1724—29) errichtete Balthaſar Neumann den an ſeiner Frontſeite mit Wappen und der Figur des hl. Johannes Nepomuk geſchmückten ſogenannten Maſchikulisturm. Die Beſtimmung dieſes äußerſt maſſiven, aber abſolut nicht formloſen, architektoniſch vielmehr feingegliederten Vorwerkes war die Deckung und Beherrſchung des Kühbachgrundes außerhalb des Burkarder Tores. Die Beſtreichung des Tales konnte in drei Etagen übereinander erfolgen. Ein bombenſicherer Gang, mit Schießſcharten reichlich verſehen, führte von der Eſplanade in den Turm.

Daß bei den Fürſtbiſchöfen, unter denen das neue Reſidenzſchloß ſeine Erbauung erlebte, die Liebe zu der königlich gelegenen Burg nicht ſofort entſchwunden war, beweiſt die ſorgfältige Umgeſtaltung des alten fürſtbiſchöflichen Luſtgartens, von dem aus ein herrlicher Blick auf die Stadt ſich bietet. In die ſtarren Mauermaſſen der Burg hatte ihn eine ältere Zeit als kultiviertes Fleckchen Erde hineinkomponiert, wie auch ſonſt der Berg, bevor das Rebgelände ihn umrankte, von Bäumen bedeckt war und offenbar (wie das Relief an dem Grabmal des Fürſtbiſchofs Melchior von Zobel andeutet) als fürſtliches Leibgehege diente. Dieſer kleine Luſtgarten, der ſchon manchmal, wie im Bauernkriege, den Schmuck ſeiner Bäume aus ſtrategiſchen Gründen einbüßen mußte, wurde nun zu einem Idyll heiteren Friedens im Geſchmacke der Zeit umgewandelt, das uns noch heute einen Begriff ſeiner einſtigen Schönheit bieten kann. In dem anſteigenden Terrain bilden ma-

leriſch angelegte Terraſſen die horizontalen Abſchnitte, auf denen, wie das ſüdlich den Burghof einſchließende Orangeriehaus vermuten läßt, einſt die Orangenbäume ihren Platz fanden. Die Ecken der Terraſſen aber ſchmücken dekorative Steinglorietten, im Innern mit reicher Stuckornamentik und leuchtendem Freskenſchmuck. Von hier aus führen Steintreppen hinab zum „Parterre", das von ſpringenden Waſſern und mythologiſchen Steinfiguren, darunter einer beſonders charakteriſtiſchen Ceres, belebt war, während vor den Futtermauern der Terraſſen kaskadenartig das Waſſer ſich in die zierlichen Muſchelſchalen ergoß.

Die Beſtrebungen ruhiger Zeiten, namentlich unter dem baufreudigen Johann Philipp Franz von Schönborn, wenigſtens einem Teil der Burg ſeinen Schloßcharakter nicht völlig zu nehmen, mußten in den kriegeriſchen Unruhen am Ende des 18. Jahrhunderts ſelbſtverſtändlich ohne Nachfolge bleiben; höchſtens der Brunnen neben dem Echtertor am Vorwerk ſpricht von dem Bemühen, ſich dem älteren Stile möglichſt anzupaſſen. Aber mit der Errichtung des großartigen neuen Palaſtes unten in der Stadt mußte das Intereſſe für die alte Burg notwendig erlöſchen; raſch änderte ſie ihre bisherige Doppelbeſtimmung und ſchaltete die Funktionen, die an das Würdevolle, Bevorzugte und Bedeutſame in ihrem Weſen und in ihrer Stellung erinnerten, aus. Ihre weiteren Schickſale, ſie fand ſich während des franzöſiſchen Revolutionskrieges bald in franzöſiſchen, bald in öſterreichiſchen Händen, ſind eben die einer Zitadelle in Kriegszeiten.

Zum letztenmal ſollte der Marienberg 1866 als Feſtung in Funktion treten, als der Bruderkrieg Öſterreichs und der ſüddeutſchen Staaten gegen Preußen ausgebrochen war. Die Feſtung wurde von den Preußen belagert, das Zeughaus geriet bei der Beſchießung, von der auch die Granaten im Südbau nahe dem Sonnenturm zeugen, in Brand und wurde zum Teil vernichtet.

Schon am 7. Mai 1867 wurde durch königliches Dekret Ludwigs II. die Feſtungseigenſchaft für den Marienberg aufgehoben.

Heute dient ſie den militäriſchen Verwaltungszwecken, namentlich dem Artilleriedepot. Am würdigſten freilich könnten die Räume dieſes verlaſſenen Fürſtenſitzes verwendet werden, wenn in ihnen, ähnlich der Feſte Koburg, das Muſeum fränkiſcher Altertümer ſein Heim fände. Denn von dem Marienberg läßt ſich mit

Abb. 51. Monſtranz aus dem 18. Jahrh. Reliquiarium der Dornenkrone (1519) in der Kapelle des Marienbergs.

Recht behaupten, daß er ſelbſt ein Stück lebendiger Geſchichte des Frankenlandes iſt, daß jeder ſeiner Steine von den Schickſalen des Fürſtbistums und der Stadt zu erzählen weiß.

Auch baugeſchichtlich iſt er weitaus wertvoller, als man gewöhnlich anzunehmen pflegt. Von der Bedeutung Würzburgs für

die mittelalterliche und neuzeitliche Kunſt läßt ſich der ſtolze Marienberg, das Heiligtum der Herzogin von Franken, mit ſeinen alten Türmen und Toren, ſeinen ſtimmungsvollen Höfen und ſeiner altehrwürdigen Kapelle mit ihren Biſchofsgrabſteinen nicht trennen. Iſt die alte Rotunde, die zu Julius Zeiten als Hauskapelle eingerichtet und 1699—1719 mit Barockſtukkaturen und der Darſtellung der ſieben Werke der Barmherzigkeit in Gipsreliefs ausgeſtattet wurde, auch kein Muſeum mit künſtleriſchen Werten — im Schwedenkriege verlor der Silberſchatz faſt alle ſeine Koſtbarkeiten — ſo verdient doch Erwähnung ein ſpätgotiſches Gefäß mit einem im Gemmenſchnitt verzierten Bergkriſtall, das einen Dorn aus der Dornenkrone Chriſti umſchließt (Abb. 51). Das mit 1519 bezeichnete, im 17. Jahrhundert umgearbeitete Gefäß, deſſen Fuß aus acht Buckeln gebildet iſt, zwiſchen denen zierliche Eidechſen zum Schafte emporkriechen, deſſen Knauf aus einer fein gearbeiteten Blätterranke mit Eicheln aus Perlen und Blumen mit blauen und roten Edelſteinen beſteht, iſt das Produkt einer Schweinfurter Goldſchmiedewerkſtätte, vermutlich eine Stiftung des Biſchofs Konrad von Thüngen. Auch ein Alabaſterrelief des ſpäten 16. Jahrhunderts mit der hl. Dreifaltigkeit, eine Arbeit des Mainzers Johann Robin, und eine Monſtranz (18. Jahrh.) bietet künſtleriſchen Genuß.

* * *

Im Schatten des Marienbergs breitet ſich noch heute ein anſehnliches Stück des mittelalterlichen Würzburg in einer Reihe enger, dumpfer Gaſſen und Gäßlein aus, die ſich in ſtrahlenförmiger Anordnung um die Kalkfelſenwände, auf deren Höhe die Feſte thront, ſteil hinauflagern. Zwar muten ſie einen an wie ein unterirdiſcher Keller, den man von fröhlichen Sonnenhügeln her betritt, aber in der Grundrißbildung dieſer beſcheidenen Häuſer der Kleinbürger, die zumeiſt mit bemerkenswerten Heiligenſtatuen geſchmückt ſind, läßt ſich noch mittelalterliche Art feſtſtellen; häufig finden ſich hier auch die Handwerkerläden oder Buden mit breitbogigen Fenſtern, hinter dieſen die Werkſtatt. Der ſchmale Hausgang führt zu einer ſteilen oft gewundenen Holztreppe.

VI. DIE GOTIK

MEISTER ARNOLD – MICHAEL DE LEONE – GOTISCHE HÖFE – BÜRGERSPITAL

Ein ſtat lit in Frankenland
Wirzeburc iſt ſie genannt
Mit richer Kunſt erbuwen wol
Eren und guotes iſt ſie vol.

So ſang im 13. Jahrhundert Konrad von Würzburg, der wahrſcheinlich hier geboren, auch hier ſeine „goldene Schmiede", ſeinen Lobgeſang auf die ſeligſte Jungfrau gedichtet hat. Als einen Schmied ſtellt er ſich dar, der in ſeiner Werkſtatt arbeitet, aber nicht ein Grobſchmied will er ſein, ſondern einer, der das edelſte Gold kunſtgerecht verarbeitet, und ſo faßte er Edelſteine zu einem ſchimmernden Geſchmeide in das Gold ſeiner Rede. Im ſangesfrohen Würzburg dichtete auch der Arzt Süßkind und Johann von Würzburg. Und Walther von der Vogelweide hat, wie der Schwabe Magiſter Heinrich, der Poet, in ſeinen letzten Lebensjahren mit den Chorherren von Neumünſter über dem Grabe des hl. Kilian die Pſalmen geſungen. Ihre Lieder ſind aus dem lebendigen Quell des Herzens des fränkiſchen Volkes hervorgegangen.

Die erregte und gehobene Stimmung der Geiſter, die, als im 12. und 13. Jahrhundert die Blüte Europas zu Kampf und Tod nach dem Oſten zog, in alle Kreiſe drang, ſpiegelt ſich auch in dem Kunſtſchaffen auf fränkiſchem Boden. Die Religion wirkte damals wie mit himmliſchem Zauber, ſie lehrte Kirchen und Kapellen bauen, in ihrem Dienſte begann auch die Malerei ihre erſten ſeelenvollen Verſuche, ein Meiſter Arnold von Würzburg nahm das Reich der Wirklichkeit in ſich auf; von ihm wird 1354 beſonders gerühmt, daß er „meiſterlich, fein und ſehr köſtlich" male. Und wie bekannt der Name dieſes Künſtlers war, geht auch daraus hervor, daß ſich ein Hinweis auf ihn in einem Gedichte jener Zeit findet. Bei einer Schilderung der Reize der Geliebten ſagt der Dichter, wenn Meiſter Arnold von Würzburg den Pinſel in ihre Lippen tauchen könnte, würde er die ſchönſte Farbe finden. Wie Simone Martini von Petrarca gerühmt wurde, ſo feiert der Dichter, angeblich Egon von Bamberg, in ſeiner Minneburg den Meiſter Arnold:

Ich wollt uzzer moßen gern
Daß Meiſter Arnolt der moler
Von Wurtzburg in ihr Kundſchaft wer.
An Gut muſt es in helfen ſer,
Wann er bedorft nimmer mehr
Briſilegenfarb kaufen kein,
Er nem nur ſein pensel rein
Und hebt in an iren roten mund
Zu hant und an derſelben ſtundt
So viel der rötel darin ſchöſſe
Daß ein ganzes jar dan flöſſe
Parinusfarb genug daruz.

Und noch ein Jahrhundert ſpäter rühmt von ihm der Meiſterſänger Hans Roſenplüt:

Zu Wirtzburgk war er da heymen
Was fliegen möcht oder schwäymen
Das konnt er malen oder ſchnitzen.

Beſonders wichtig iſt aber, daß ihn auch der Würzburger Hiſtoriker und Rechtsgelehrte, der Protonotarius Michael de Leone, erwähnt und ſeine techniſchen Fertigkeiten aus eigener Anſchauung preiſt: „Arnoldus quoque de Herbipoli magistralis depictor pretactas imagines et alias picturas ibidem magistraliter subtiliter et valde preciose depinxit."

Als Würzburg wieder ein Herd künſtleriſcher Tätigkeit zu werden begann, beſaß es in Meiſter Arnold einen volkstümlichen Maler, deſſen Bedeutung für die fränkiſche Kunſt außer Zweifel ſteht, wenn es auch bisher nicht gelang, Werke ſeiner Hand mit Sicherheit nachzuweiſen.

Die Bedeutung des Urteils über ihn wird dadurch erhöht, daß Michael de Leone auf Würzburger Boden der erſte Prediger einer künſtleriſchen Kultur iſt. Er hat auch eine Abhandlung „De principiis s. regulis artis aedificatoriae" geſchrieben, deren theoretiſche Erörterungen reich mit Zitaten aus Vitruv und Vincenz von Beauvais geſpickt ſind. Und endlich wollte er ſeine Mitbürger durch ſein Vorbild anregen, die Kunſt zu pflegen. Der Chroniſt Fries erzählt von ihm, daß er den Hof zum Löwen, gegenüber der Dominikanerkirche, gar ſtattlich gebaut habe und die Figur eines großen Löwen in Stein bearbeiten und dieſe über dem Tor in die Mauer ſetzen ließ. Aber auch der kirchlichen Kunſt war er ein hingebender Förderer; er ließ im Neumünſter den Altar der Dreifaltigkeit, vor dem er ſein Grab wählte, errichten, ferner den Altar der Apoſtelfürſten, ſtattete den Johannischor des Neumünſters mit holzgeſchnitzten Dreiſitzen aus und ließ

die Statuen der hh. Kilian, Johannes d. T., Bonifazius, Michael, Martinus, Karl und Burkardus neu anfertigen, die des Evangeliſten Johannes wiederherſtellen. Auch bei anderen künſtleriſchen Unternehmungen verſagte er nicht ſeine Mitwirkung. Dieſer kunſtliebende Gelehrte, deſſen Anregungen für das Würzburger Kunſtleben hochbedeutſam wurden, ſtarb am 3. Januar 1355. Sein Monument mit dem klaſſiſchen Schlußworte der Inſchrift: „Das dir missevil an mir, daz bewar du an dir", befindet ſich an einem Südpfeiler des Neumünſters.

Aber Michael vom Löwen war nicht der einzige, der die Kunſt pflegte, ebenſowenig wie er der einzige war, der eines freien Mannes würdig wohnte. Er ſelbſt ſpricht von „multis domibus lapideis", die infolge der Überſchwemmung des Jahres 1342 in Würzburg zuſammengeſtürzt ſeien. Und zum Jahre 1354 berichtet er von einem heftigen Sturmwind, der Holz-, Backſtein- und Steinbauten gefährlich geworden ſei.

In ſehr vielen der alten, zum Teil im 18. Jahrhundert umgebauten Domherrnhöfe, in den Höfen der Städte und Klöſter ſteckt noch ein ſehr weſentlicher mittelalterlicher Kern und an gar mancher Profilierung tritt noch der gotiſche Charakter zutage. Die meiſten dieſer Häuſer mit mächtigen, weiten Torbogen, über dem Wappen und Reihen von Gruppenfenſtern ſich befinden, beſtanden aus Vorder- und Hinterhaus, waren durch einen geräumigen Hof getrennt und durch zwei ſchmale Trakte verbunden. In den Höfen altersgebräunte Holzgalerien, Wappen und Maßwerkfenſter, die Abmeſſungen vornehm und alles trotz der Verſtümmelung anziehend und voll intimer Traulichkeit. Dann fehlte nie die in einen Flügel eingebaute vornehme Hauskapelle. Als ſelbſtändiger gotiſcher Bau iſt die Kapelle in dem ſtimmungsvollen ehemaligen Domherrnhof Seebach entwickelt. Sie iſt von Johann von Allendorf, deſſen Wappen das Gewölbe ſchmückt, errichtet worden und darf als eine der maleriſchſten gotiſchen Anlagen dieſer Art bezeichnet werden (Abb. 52). Unter den maleriſchen mittelalterlichen Höfen, welche als feſte Familienburgen erſcheinen, die ihr ernſtes Antlitz dem Gewirr der kleinen Gaſſen zuwenden, verdient der impoſante Ulmer Hof beſondere Erwähnung.

Der Boden für eine weitere monumentale Kraftentfaltung war durch das Zuſammentreffen günſtiger Vorbedingungen zubereitet:

Abb. 52. Kapelle im ehemaligen Domherrnhof Seebach.

die Begeiſterung war mächtig geweckt, die Wohlhabenheit der Bürgerſchaft wollte ſich in frommen Werken wie in Erzeugniſſen des privaten Luxus ausſprechen, kraftvolle Perſönlichkeiten drängten

zur Ausgeſtaltung ihrer Ideen, und ganze Scharen tüchtiger Kräfte auf allen Gebieten der Kunſt und des Kunſtgewerbes, namentlich auswärtige Zimmerleute und Steinmetzen, ſtellten ſich in der aufblühenden Mainſtadt ein.

BÜRGERSPITAL

Bürgerſpital — ein ſtattlicher Komplex, einſt außerhalb des alten Haugberger Tores, wiederum eine kleine Welt für ſich: die feurigſten Reben wachſen auf ſeinen Weingeländen und die intereſſanteſten Werke der heimiſchen Plaſtik ſchmücken die Gebäude der Stiftung.

In Zeiten ſchwerer Not errichtete unter dem Biſchof Gottfried v. Hohenlohe ein reicher Bürger von Würzburg, Johann vom Steren (Joannes de Ariete) 1319 ein Hoſpital zur Verpflegung kranker und gebrechlicher Bürger. Gleichzeitig wurde auch ein Kirchlein erbaut, von dem das Hoſpital den Namen „zum hl. Geiſt" erhielt.

Die Geſchichte der Stiftung, heute nächſt dem Juliushoſpital die reichſte in Würzburg, iſt ein ſtolzes Blatt in der Chronik des wohltätigen Würzburg.

Die Kirche des Spitals iſt ein ganz ſchlichter, zwar auf das 14. Jahrhundert zurückgehender, aber ſpäter, namentlich von 1561 bis 1571, in gotiſchem Stile weſentlich veränderter Bau; Chor und Sakriſtei ſind mit Kreuzgewölben überſpannt, Strebepfeiler umgeben die Oſtung. Das ſpitzbogige, mit Kehlen und Stäben gegliederte Portal enthält eine reiche Gruppe im Tympanon; das ehemalige Portalrelief aber iſt in den Sammlungen des Hiſtoriſchen Vereins (Luitpoldmuſeum).

Im Innern der Kirche, deren Langhaus ſechs einfache, hohe Spitzbogenfenſter zählt, ſind erleſene Kunſtwerke aus verſchiedenen Stilepochen vereinigt. An der Weſtſeite des Marienaltars ſteht unter einer Art Baldachin, nach oben mit einem von Krabben verzierten Kielbogen abgeſchloſſen, das Grabmal des Stifters. Dieſer älteſte ratsbürgerliche Stifter-Grabſtein Würzburgs, von Anfang an aufgerichtet, ſtammt aus dem Jahre 1329. Der Stifter in halbgeiſtlicher Kleidung ſteht, frontal gedacht, ohne jede Ausbiegung des Körpers, mit ausgeſpreizten Füßen auf dem geſchrägten Rand der Platte, die Hände andächtig gefaltet, das lockige Haupt auf einem Kiſſen ruhend, Laubwerk zu Füßen. Zur Seite des Hauptes erſcheinen Stechhelm und Herzſchild. Das bartloſe ovale Geſicht

Abb. 53. Grabmal des Johann vom Steren (Bürgerſpital).

Abb. 54. Grabmal des Bürgermeiſters Ekro vom Steren (Bürgerſpital).

iſt zwar wenig individuell, aber mit einer gewiſſen Vornehmheit durchgeführt; ſchematiſch ſind die Hände behandelt, dagegen ſorgfältig die langgezogenen Vertikalfalten des Gewandes (Abb. 53).

Die Merkmale eines neuen Kunſtempfindens, eines weitaus vorwärts geſchritteneren Stiles weiſt ein zweites Denkmal der Kirche auf, das des Bruders des Johann vom Steren, des Bürgermeiſters Ekro vom Steren († 1343). Der langgeſtreckte Ritter ſteht in ſtarker Ausbiegung der Hüfte, ſcheinbar um der am Handgelenk hängenden Tartſche Raum zu gewähren, in überaus geſchick-

ter Stellung der Beine — ein neues Standmotiv tritt hier auf — auf einem zottigen Hunde. Die Rechte hält ein kurzes Schwert, die Linke, überraſchend ſicher in der Ausführung, in eleganter Poſe die Tartſche mit dem Widder. Das Haupt ruht auf dem umgeſtürzten Stechhelm, deſſen Kleinod, die Widderhörner, anſpruchsvoll in die linke Ecke des Grabſteins hineinragen. In dem grämlichen Geſichtsausdruck zeigt ſich der Verſuch zu eingehenderer Charakteriſtik des Kopfes; gut verſtanden iſt der entblößte Hals; ein höchſt überdachtes Spiel der Linien entwickelt ſich namentlich in dem reichen Faltenwurfe, während die Behandlung der Figur noch viel Hartes, Gefrorenes zeigt (Abb. 54).

Abb. 55. Epitaph der Familie vom Steren (Bürgerſpital).

Ein drittes Epitaphium der Familie vom Steren, aus der Zeit um 1329 befindet ſich an der Südwand der Spitalkapelle. Der Stein iſt in zwei Zonen eingeteilt: die obere zeigt in der Mitte der mit Krabben beſetzten Spitzgiebel die Kreuzigung, darunter die trauernden Maria und Johannes; aus der Endigung des Kreuzes wächſt ein Engel heraus, der die Spruchbänder des in der unteren Zone zwiſchen ihren Familienwappen knienden Stifterehepaares — des Johann vom Steren und ſeiner Gemahlin — gleichſam emporführt (Abb. 55).

Aus ganz anderem Geiſte wie das Ekrodenkmal ſtammt der alte, indes ſichtlich ſpäter überarbeitete Portalſtein des Bürger-

Abb. 56. Portalſtein des Bürgerſpitals, ſog. Gnadenſtuhl. (Luitpold-Muſeum.)

ſpitals her, ein ſog. „Gnadenſtuhl". Gott Vater in mächtiger Geſtalt hält den gekreuzigten Sohn zwiſchen den Knieen; über dem Kreuze ſchwebt der Heilige Geiſt in Geſtalt einer Taube. Maria und Johannes d. T. knien zur Seite; unterhalb der heiligen Szene erſcheint das Stifterehepaar; die Züge von Ekro laſſen ſich nur ſchwer wiedererkennen. Eine Verwandtſchaft mit den erwähnten plaſtiſchen Arbeiten des Bürgerſpitals verrät ſich in der gemeinſamen Grundrichtung des künſtleriſchen Gefühls; nur ſind bei dieſem Relief die Linien weit flüſſiger, und bei aller Empfindung für das dekorative Prinzip der Raumfüllung bricht ſich in den Stiftergeſtalten der Sinn für Anmut, Zierlichkeit und Gefühlsausdruck Bahn. Man beachte die frontale Herausarbeitung des gewaltigen Gottvaters, die Profilſtellung der beiden knienden Heiligen, die Dreiviertelſtellung der Köpfe des Stifterehepaares. So iſt die Silhouette reich geſtaltet, das Einzelne lebendiger erfaßt und auch in der Bewegung und Gewandung von ausdrucksvollen, weichen Formen (Abb. 56).

Die Frage, ob dieſer neue plaſtiſche Stil ſich in Würzburg ſelbſtändig aus dem älteren an Ort und Stelle entwickelt hat, wurde neuerdings von M. K. Rohe verneint; die Bildnerkunſt Würzburgs

ſoll ihre Anregung in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts von außen her empfangen haben, vermutungsweiſe wird Nürnberg als gebende Kunſtſtätte genannt. Aber es iſt doch mehr als das äußerliche Gebaren des neuen Stils, das uns bei den Würzburger Meiſtern des Bürgerſpitals begegnet, es iſt kein Mangel an plaſtiſcher Auffaſſung oder an dekorativem Empfinden, und die barocken Kadenzen, in denen ſie ſich ergehen, tragen erſt recht das Gepräge einer lokalen Entwickelung. Welch' urfriſcher Naivität dieſe Würzburger Plaſtik fähig war beweiſt ferner die aus der Spätzeit des 14. Jahrhunderts ſtammende Madonna des Bürgerſpitals, in deren edlen Linien Klarheit, Reinheit und Ruhe die Grundtöne bilden.

Die kleine Kapelle verwahrt auch ein wertvolles Werk Riemenſchneiders, einen unbemalten Holzkruzifixus, der urſprünglich wohl zu jenem Kreuzaltar gehörte, für den der Meiſter und ſeine Hausfrau eine Geldſtiftung dem Bürgerſpital überwieſen, vielleicht der ſchönſte Kruzifixus, den Riemenſchneider geſchaffen; auf dem edlen, fein durchgebildeten Körper wie auf dem ſchmerzlich bewegten Haupte ruht eine überirdiſche Verklärung, die man nur einem wahrhaft großen Meiſter zutrauen darf.

Die Altäre ſind tüchtige Arbeiten von Jakob van der Auvera und Johann Peter Wagner.

Vom alten gotiſchen Bau des Spitals iſt nichts mehr vorhanden; der nüchterne Vorderbau iſt 1582 entſtanden. Von dieſem Neubau gibt ein zierliches wappengeſchmücktes Denkmal aus der Renaiſſanceepoche von Wolfgang Beringer Kunde, deſſen Monogramm und Steinmetzzeichen der Denkſtein enthält. Durch ein Vermächtnis des Ratsherrn und Spitalpflegers Paul von Worms war die Erneuerung des alten Spitalbaues möglich geworden. Aus dieſer Zeit ſteht auch im maleriſchen Hofe des Spitals ein in kraftvollen Renaiſſanceformen ausgeführter mehrgeſchoſſiger Giebel mit Voluten und Obelisken. Der auf Pläne Neumanns zurückgehende ſog. „rote Bau" des Hofes des Heiligen Geiſtſpitals wird uns noch ſpäter beſchäftigen.

So nüchtern der Frontbau auch wirkt, ſo traulich-intim treten uns einzelne Partien dieſes Hofes entgegen, wo ſeit alter Zeit in der Stube des Torwarts Stein- und Harfenweine in den charakteriſtiſchen Bocksbeuteln von genußfrohen fahrenden Geſellen verkoſtet werden.

Abb. 57. Franziskanerkirche.

VII. DIE GOTISCHEN KIRCHEN

FRANZISKANERKIRCHE – ABTEI HIMMELSPFORTEN – DOMINIKANERKIRCHE – DEUTSCHHAUSKIRCHE – MARIENKAPELLE

INMITTEN der Häuſer der Altſtadt ſteht die ungemein volkstümliche Franziskanerkirche (Abb. 57), eine der früheſten Minoritenkirchen Deutſchlands, urſprünglich eine flachgedeckte Baſilika.

Noch zu Lebzeiten des hl. Franziskus, 1221, hatte Cäſarius von Heiſterbach durch den Biſchof Otto von Lobdeburg die Genehmigung zur Errichtung eines Kloſters erhalten. Der erſten Niederlaſſung unweit des ehemaligen Klariſſenkloſters folgte bald,

zwiſchen 1246 und 1249, die Erbauung von Konvent und Kirche auf eigenem, von Biſchof Hermann von Lobdeburg überwieſenen Grund und Boden, auf dem alten „Rebedar". Und der Bau, von Ordensleuten ausgeführt, darf als ein Hauptbau des Franziskanerordens bezeichnet werden. Äußerlich dem genügſamen Sinn des Zeitalters ebenſo entſprechend wie der Tendenz des Ordens, nüchtern und unſcheinbar, auf der Frontſeite in die enge graue Gaſſe eingebaut, zeigt die Weſtſeite durch zwei ſchmuckloſe Streben die übliche Dreigliederung. Dem Mittelſchiffe entſpricht ein viergeteiltes Maßwerkfenſter und das einfach als niſchenartige Vertiefung behandelte Portal, den Seitenſchiffen je ein doppelfaltiges Fenſter mit einfachem Vierpaß. Die Innenwirkung, die durchaus nicht den Raumeindruck einer gotiſchen Kirche des Nordens vermittelt, verrät vielmehr „ſüdliches Grundgefühl" (Abb. 58). Das Langhaus war urſprünglich in ſechs Arkaden geteilt, von denen noch fünf exiſtieren. Die Rundpfeiler ſind über einer quadratiſchen Grundplatte auf achteckige Sockel geſtellt, die mit dem ungewöhnlich maſſi-

Abb. 58. Inneres der Franziskanerkirche.

ven Rundſchaft durch eine breite Kehle verbunden ſind; über glattem Kelchkapitell tragen ſie eine quadratiſche Deckplatte und auf dieſer die mit einer Faſe verſehenen Stichbogen. In bedeutender Höhe erhob ſich urſprünglich eine Kaſſettendecke. Der Chor, vom Langſchiffe einſt durch einen Lettner getrennt, iſt nach Franziskanergewohnheit ſpäter erbaut worden; 1289 wird er urkundlich erwähnt. Er beſteht aus vier Jochen, mit einfachen Rippengewölben überſpannt und iſt rechteckig geſchloſſen. Die Kreuzgurte, ohne Schlußſteine, die Schildbögen, die ſich in der Längenrichtung an die Chorwand legen, wie die Transverſalgurten zeigen ganz primitive Profilierung. Während die Seitenſchiffe ohne Strebepfeiler gelaſſen ſind, finden ſich ſolche ſüdlich und nördlich an dem von Anfang an gewölbten Chor. An der ſüdlichen Seite der Kirche lehnt ſich der Kreuzgang an. Der Oſt- und Weſtflügel des weiträumigen Kreuzganges ſtammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; ſeine Formenbildung iſt bei aller Strenge von hoher Schönheit und der etwas unſicheren Art der Formenbehandlung in der Kirche weit überlegen. Weite dreiteilige Öffnungen mit faſt überhöht ſcheinenden ſpitzen Mittelbogen, ſchlanke Pfoſtenſäulchen mit gegliedertem Polygonalſchaft: ſo ſtellt ſich der Kreuzgang als eine von dem ganzen herben Reiz der jugendfriſchen Gotik beherrſchte Leiſtung dar. Leider iſt ihm ein intereſſantes Schmuckſtück, eine Knotenſäule, vor langen Jahren entfremdet worden (Bayr. Nationalmuſeum, München), die, wie eine der beiden Knotenſäulen des Doms, ein merkwürdiges, den Schaftverknotungen entſprechendes, d. h. Bandverſchlingungen nachgebildetes Kapitell beſitzt.

Die erſten Erneuerungsarbeiten an der Kirche, die mit ſchwerem Koſtenaufwand 1594 unter Biſchof Julius ihren Anfang nahmen, wurden nicht allzu ſehr von feinerer künſtleriſcher Überlegung beeinflußt. Zunächſt wurden die bedeutend niedrigeren Seitenſchiffe mit dem Hauptſchiff unter ein Dach gebracht, wodurch ſichtlich auf die Geſtaltung einer Hallenkirche hingearbeitet wurde. Durchgreifende, zum Teil gewaltſame Veränderungen des alten Baucharakters brachte die Einführung der ſchweren Gewölbe, die dadurch notwendig werdende Vermauerung der Roſettenfenſter, die unnötige Verlängerung der Fenſteröffnungen, der Abbruch des Lettners u. a. Eine zweite Reſtaurierung vom Jahre 1680 geſtaltete die alte Form der Maßwerkfenſter, die 1614 noch ver-

ſchont geblieben waren, völlig um, gab ihnen nach oben und unten eine unſchöne Ausbauchung, durchſchlug das Geſimſe unter den Fenſtern, entfernte die Sockelbank und verlegte in die je erſte Arkade der beiden Seitenſchiffe einen kapellenartigen Einbau. Das Jahr 1882 brachte der Kirche eine ſogenannte Wiederherſtellung, welche freilich auch die meiſten Zutaten des 16. Jahrhunderts wieder beſeitigte.

Abb. 59. Grabmal des Weihbiſchofs Georg Antworter. (Franziskanerkirche.)

Unter Biſchof Julius fand auch die uralte Valentinuskapelle, die, anders ſituiert, an der Südſeite erbaut war, eine Wiederbelebung in ſpätgotiſchen Formen, die wohl einem völligen Neubau gleichkommt. Die räumlich ziemlich ausgedehnte, aber ſpärlich beleuchtete Kapelle iſt mit einem ſchweren Netzgewölbe überſpannt; der geringe Lichteinfall in Verbindung mit den kurzen und ſchweren Maſſen bewirkt das Düſtere, Gedrückte, Unfreie dieſer kryptenähnlichen Anlage. Über ihr ließ Biſchof Julius, der am 2. Januar 1582 in der Franziskanerkirche die Eröffnungsfeier der Hochſchule gehalten hatte, ſehr wenig vorteilhaft für die Lichtverhältniſſe des Chors, einen heiteren Prunkſaal erbauen, fein getönt und reich mit ſinnvollen Stukkaturen und dekorativen Ölgemälden ausgeſtattet. Dieſer Saal hatte vor Erbauung der Univerſität als Aula für die akademiſchen Feſtlichkeiten zu dienen.

In der Franziskanerkirche fanden bis 1804 die Mitglieder vieler adligen fränkiſchen Geſchlechter ihre letzte Ruheſtätte, aber auch, wie namentlich das Manuſkript der Franziskanerbibliothek „Annotatio Inscriptionum“ beweiſt, mancher geiſtliche Würdenträger und angeſehene Mann aus dem Gelehrten- und Bürgerſtande. Infolgedeſſen iſt ſie heute noch reich an Grabſteinen und Familiendenkmälern. Unter dieſen verdient beſonders genannt zu werden das allerdings den gleichzeitigen Biſchofsgräbern des Doms nicht ganz ebenbürtige Grabdenkmal des Weihbiſchofs Georg Antworter aus dem Franziskanerorden († 1499), heute aufgerichtet, einſt in den Boden eingelaſſen (Abb. 59). Die vier Evangeliſtenſymbole in Medaillonform umgeben die Grabplatte. Nicht unbedeutend iſt der Porträtkopf des Biſchofs, dem ein Buch als Kiſſen dient. Im übrigen iſt die Figur mit ihren kräftigen Händen, deren Finger mit Ringen dicht beſetzt ſind, von auffallend gedrungener Bildung der Körperformen. Die wallenden Falten des biſchöflichen Gewandes bewegen ſich nicht ungeſchickt in einem ziemlich reichen Linienſpiel.

Die Franziskanerkirche birgt noch einige andere intereſſante Grabdenkmäler, ſo eine kunſtgeſchichtlich bedeutungsvolle Grabplatte vom Anfang des 15. Jahrhunderts (1407) mit einer ſorgfältig gearbeiteten Frauengeſtalt, der Gattin des Hofſchultheißen Urban Zingel, mit andächtig gefalteten Händen, von weichen, anmutigen Formen; dann vier ſtarre, aber zum Teil recht impoſante Rittergeſtalten von etwas handwerklicher Routine in der trockenen Behandlung. Das künſtleriſch wertvollſte iſt das des Michael Truchſeß von Wetzhauſen († 1513), das den Einfluß Riemenſchneiders nicht verleugnet; das wuchtigſte das des Hans von Grumbach († 1529), den der Löwe, auf dem er ſteht, in den Fuß zu beißen ſcheint; als Doppelgrab intereſſant erſcheint das aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ſtammende des Würzburger Oberſchultheißen Georg von Fronhoffer und ſeiner Gemahlin. Schärfere Beobachtungsgabe und treffendere Ausdrucksfähigkeit begegnet uns in den in einer gewiſſen Höhe aus der Wand hervortretenden mehrgeſchoſſigen Prunkgrabmälern der ſpäteren Renaiſſance, an denen halb lebensgroße Geſtalten in vollrunder Ausführung im Gebete kniend angeordnet ſind, wie an dem prächtigen, aus dreizehn Steinfiguren beſtehenden Familiendenkmal des Heinrich Zobel von Giebelſtadt († 1589), das

wohl bald nach deſſen Tode errichtet wurde, zwar den Werken des Michael Kern verwandt iſt, aber doch nicht von ihm herrühren kann (Abb. 60); den Hintergrund des Grabmals bildet ein altarartiger Aufbau, der in ſeinem Mittelfeld die Auferſtehung Chriſti im Relief enthält, während die Ahnenwappen zwiſchen Säulen zu den beiden Seiten angebracht ſind; über einem reich gegliederten Architrav erhebt ſich ein weiterer Aufbau, der in ſeinem Mittelſtück, von Pilaſtern flankiert, die Hauptfamilienwappen enthält. Das ganze Monument wird von den drei

Abb. 60. Familiengrabmal des Heinrich Zobel von Giebelſtadt. (Franziskanerkirche.)

allegoriſchen Figuren: Glaube, Hoffnung und Liebe bekrönt. Ein zweites beachtenswertes Grabmal, das des Julius Albrecht von Thüngen († 1625), zeigt einen von Konſolen getragenen Aufbau, der von einer Säulenſtellung eingefaßt iſt, über die ſich ein geradliniger Sturz im Halbkreisbogen lagert, in deſſen Niſche die in Alabaſter ausgeführte hl. Dreifaltigkeit erſcheint, während die aus grauem Stein gebildeten überhalblebensgroßen Porträtſtatuen des Ritters und ſeiner beiden Frauen mit einem Wickelkinde ſich demütig gegenüber knien. Den Abſchluß des Grabmals bilden in Alabaſter gearbeitete Familienwappen. Das Monument iſt als Schöpfung von Michael Kern beglaubigt. Zu den erwähnten Werken geſellen ſich noch von gemütvollem Hauch umwehte Grabdenkmäler und Epitaphien mit Wappen und Bildwerken an den Kirchenwänden, wie der Aufbau mit der faſt lebensgroßen Figur eines einjährigen Kindes, des 1582 verſtorbenen Söhnleins des Dietrich Echter von Meſpelbrunn, das nur mit einem Hemdchen bekleidet, einen Roſenkranz in ſeinen kleinen Händen hält. Feine maleriſche Wirkung und dekoratives Leben iſt auch in anderen ſpäteren Grabmälern der Franziskanerkirche zu verſpüren.

Von der alten Ausſtattung der Kirche iſt ſonſt wenig mehr vorhanden; aber wie die Bibliothek des Ordens noch koſtbare mittelalterliche Codices mit wertvollen Miniaturen (ein Graduale, Brevier, Lectionarium) verwahrt, ſo ziert ein intereſſantes Werk der frühgotiſchen Schmelzkunſt die Steinmenſa des Hochaltars. Auf die Metallplatten iſt eine Serie ſymboliſcher Darſtellungen kunſtvoll eingeſtochen und in flach gehaltener Modellierung ausgeſchmolzen. Den Mittelpunkt bildet das Lamm Gottes, umgeben von den Symbolen der vier Evangeliſten; außerdem ſind in vier weiteren Medaillons Emailbilder mit Darſtellungen aus der Tierſymbolik nach den Ideen des Phyſiologus: der Pelikan, der ſeine Jungen mit ſeinem Blute nährt, ein Vorbild der Liebe Gottes zu den Menſchen, das Einhorn, das in den Schoß der Jungfrau flüchtet, ein Sinnbild der Menſchwerdung Chriſti, der Löwe, der durch ſeinen Hauch ſeine Jungen belebt, ein Symbol der Auferſtehung Chriſti und endlich der Adler, der zur Sonne emporfliegt, die Wiedergeburt aus Waſſer und Geiſt.

Zu den Schätzen der Franzikanerkirche zählt ferner eine auf einem Seitenaltar aufgeſtellte, rund gearbeitete Pietà, früher Beſitztum

der Karmelitenkirche. Die in manchen Teilen ſehr fein behandelte Gruppe iſt ein eigenhändiges Werk Riemenſchneiders; herb und trocken in der Kompoſition, nicht ohne Proportionsfehler in der Bildung des Körpers der Maria, aber dafür von großer naturaliſtiſcher Schärfe in der Beobachtung des Leichnams, die nur eine Milderung durch die Weichheit der Behandlung des Nackten erfährt. Die grelle Bemalung, die die Gruppe in neuerer Zeit über ſich ergehen laſſen mußte, hat leider viel von ihrem früheren Stimmungswert ausgeſchaltet, aber der Ausdruck der Ergebung in den göttlichen Willen, der die harten Züge dieſer ehrſamen fränkiſchen Bürgersfrau verklärt, vermag noch heute merkwürdig zu ergreifen und zu rühren.

Die urſprünglich bemalte Kirche erhielt bei der erwähnten, im weſentlichen verunglückten Reſtaurierung 1882 eine recht lebhafte Polychromierung. Die Bilder in den Gewölbekappen des Chors beſchäftigen ſich mit der Legende vom hl. Kreuz, die Wandgemälde des Chors zeigen grau in grau auf blauem Grund gemalte Szenen aus dem Leben des hl. Franz von Aſſiſi. Alte Ölgemälde finden ſich nur noch in den Chorſtühlen: eine ehrwürdige Verſammlung von Heiligen zumeiſt aus dem Franziskanerorden.

DIE ZISTERZIENSERINNENABTEI HIMMELSPFORTEN IN DER SCHOTTENAU

Fernab von dem ſtädtiſchen Getriebe, in weihevollem Frieden, erhebt ſich auf grüner Au, umſpült von den Wellen des Maines, das Kloſter Himmelspforten. Langgezogene, alte hohe Mauern, mit Streben geſtützt, erhöhen noch den Eindruck der Abgeſchiedenheit von allem Weltleben. Schwermütig ragen die Giebel aus dem ernſten Grau hervor. Und ſelbſt die Sonne ſcheint hier nicht recht zu wärmen und zu leuchten — aber am anderen Ufer des Mains, dem Kloſter gegenüber, kocht der edle Feuerwein. In dieſer ſcheinbar erſtorbenen Welt wohnten bis 1803 Ziſterzienſerinnen, ſeit 1844 bis heute fromme Karmeliterinnen in ſtrengſter Klauſur; nur ein kecker Geſelle, der Main, ſoll trotz des Verbots wiederholt ſchon in die geweihten Räume des Kloſters eingedrungen ſein.

Ein großes Tor an der Südſeite, neben dem ſich ein kleineres mit einem alten Spitzbogen befindet, führt in den äußeren Hof-

raum. Über Gärten und Raſenplätze ſchweift der Blick und weilt fragend auf den ſtattlichen Kloſtergebäuden, die in ihrer ehrwürdigen Schlichtheit den Hauch einer eigenartigen Welt tragen. Rechts vom Eingange ſteht das alte Pförtnerhäuschen, links der neuere Gaſtbau, an den die Wirtſchaftsräume ſtoßen. An die Kirche iſt das Kloſter ſelbſt im Viereck angebaut.

Um die Mitte des 13. Jahrhunderts entſtanden in den fränkiſchen Gebieten zahlreiche Ziſterzienſernonnenabteien, deren Anlage deutlich die Wiederholung derſelben Bauform aufweiſt. Baukundige Konverſen aus dem Ziſterzienſerorden haben auch Himmelspforten errichtet, das von Ebrach aus erbaut wurde und zwar in rotem Sandſtein. Die Kloſterkirche iſt 1276 durch Biſchof Berthold von Sternberg geweiht worden; ſie iſt einſchiffig mit rechteckigem, geradlinig geſchloſſenem Chor. Offenbar bedeckte urſprünglich ein ſpitzbogiges Tonnengewölbe den Raum in ſeiner ganzen Länge; die alten kräftigen Strebepfeiler an der Südſeite des Schiffs, die bis zum Kranzgeſims emporſteigen, weiſen darauf hin. Das niedrigere Chorhaupt hat ſeine urſprüngliche Geſtalt bewahrt; es zeigt die Beſonderheit der Ziſterzienſerkirchen. An ihm verſuchte ſich die Kunſt der gotiſchen Wölbung zum erſtenmal auf Würzburger Boden; es beſteht aus zwei Jochen, mit Rippengewölben überſpannt. Das ſchwere, derb geſchwungene Birnſtabprofil der Rippen, die von noch derberen Laubwerkkonſolen aufſteigen, verſtärkt den Eindruck des Ernſten und Maſſigen der Formenbildung. Schmale, ſpitzbogige Fenſter mit fein profilierten Leibungen, ohne Pfoſten und Maßwerk, erſcheinen neben breiteren, dreiteiligen Maßwerkfenſtern, von denen ein herzförmig geſtaltetes auf der Weſtſeite vermauert iſt. Das Schiff iſt durch eine eingezogene Mauer, gleich allen Gotteshäuſern der Ziſterzienſerinnen, in der Mitte geteilt; die weſtliche Hälfte des Schiffs wird in ihrem oberen Teile von dem nach Weſten offenen Nonnenchor, dem Oratorium, eingenommen; der untere Teil iſt eine dreiſchiffige Halle, die urſprünglich als Kapitelſaal, ſpäter als Sepultur Verwendung fand — eine echte Ziſterzienſerſchöpfung, verzichtend auf ein gefälliges Spiel mit ſchmückenden Formen, ungewöhnlich knapp und karg, aber in der Geſamtwirkung vornehm und weihevoll. Dieſe ſogenannte Sepultur, der intereſſanteſte derartige Hallenbau Frankens, iſt mit Kreuzgewölben überſpannt. Als Frei-

ſtützen dient eine Doppelreihe von je fünf achteckigen Säulen, denen jedoch nicht, wie man es von der Ordensſitte erwarten ſollte, einfache Wandkonſolen, ſondern zehn in die Mauer eingebundene Säulen entſprechen. Auf der viereckigen Sockelplatte erhebt ſich kein Pfühl, ſondern nur eine einfache anſteigende Auskehlung, die den Übergang zum Achteck des Schaftes vermittelt; an dem Kelchkern des Kapitells findet ſich kein Ornament, kein Laubwerk; ohne Profilierung ſind die breiten, die Gewölbe tragenden Bandgurten geblieben, die unvermittelt, ohne ſichtbare Deckplatte und Kämpfer, auf dem Kapitell aufſteigen. Die derb profilierten maſſigen Rippen des Chor und Schiff trennenden Querbogens ruhen auf ſchlichten Konſolen, von denen nur die beiden mittleren durch Blattornamente belebt ſind.

Aus demſelben Geiſte ſtammte auch das reich profilierte frühgotiſche Südportal, das bei der jüngſten Reſtaurierung der Kirche einer allerdings peinlich getreuen Kopie weichen mußte. In das abgetreppte Gewände ſind ſchlanke Rundſäulchen eingeſtellt, die ein mit Kehlen und Wülſten gegliedertes Bogenwerk tragen. Beſonders merkwürdig ſind die linearen Formen des Tympanons: ein Staffelgiebel unter drei überhöhten Spitzbogen. Zwiſchen den beiden, dem Chore zunächſt ſtehenden Pfeilern ſind noch alte ſpitzbogige Türgewände ſichtbar, die urſprünglich zu einer mit der Kirche verbundenen Kapelle führten.

Ein wertvoller Beſtandteil der Abtei iſt auch der frühgotiſche, 1623 erneuerte Kreuzgang des Kloſters, der adligen fränkiſchen Familien als Begräbnisſtätte diente; in Kriegszeiten hatte er leider manche Roheit zu erdulden. Seine Fenſter ſind dreigeteilt und mit ſchönem Maßwerk ausgeſtattet. Die ſtarken Rippen der Wölbung ſind auch hier ohne Profilierung. Vor einem zweiten, nun vermauerten Eingang zur Sepultur ſtehen zwei gotiſche Säulchen.

In dieſem Kreuzgang befindet ſich das Denkmal der Margareta von Fuchs, geborenen von Hutten († 1403), ein Würzburger Werk, das mit einem ſicheren Gefühl mehr für das vornehm Würdevolle, als für das Porträtartige gearbeitet iſt. Umrahmt von einer Krauſe, über die ein hinten hinabfallendes Doppeltuch gelegt iſt, blickt das Geſicht gerade aus. Kinn und Hals ſind mit einem weiten Tuch verhüllt, gürtellos fließt das Kleid in weichen parallelen Zügen hernieder; in reicher Faltengebung bewegt

ſich der blätterartig ausgeſchnittene Mantel. Die andächtig gefalteten Hände halten den Roſenkranz. Die urſprüngliche Bemalung, von der noch weſentliche Reſte vorhanden ſind, hob einſt die Lebendigkeit der ausdrucksvollen Erſcheinung. Daran reiht ſich das Grabmal des Ludwig von Hutten († 1414) in voller Rüſtung, die Bruſt bedeckt die Eiſenplatte, Arme und Beine ſtecken in Metallſchienen; die Kniee werden von Eiſenkacheln umſchloſſen; der ritterliche Gürtel ſitzt nicht mehr ſo tief, wie er früher getragen wurde. Die Spuren von Bemalung ſind auch hier nachweisbar: die Halsbrünne war eiſenfarbig, die Keſſelhaube ſchwarz, Arm- und Beinröhren vergoldet, der Stechhelm ſchwarz, die Helmdecke rot. Erwähnenswert iſt endlich das Denkmal der Eliſabeth von Hutten (1383), der Katharina von Hutten (1415), des Karl von Grumbach (1494), des Chriſtoph von Carspach (1518) u. a.

Die Abtei, die bald die Gunſt des Landesherrn wie der umwohnenden Ritterſchaft gewonnen hatte, entfaltete ſich raſch zu hoher Blüte; aber die Schickſale der Stadt gingen auch an ihr nicht ſpurlos vorüber. Ihr Anſehen ſtand ohne Zweifel hoch, aber doch nicht ſo hoch, daß 1354 die erregten Bürger Würzburgs und ſpäter die Schweden und die Franzoſen darauf verzichtet hätten, mit lüſternem Behagen die Brandfackel in das Kloſter zu werfen und es mit Raub und Plünderung zu ſchänden. Auch unter Elementarereigniſſen ſcheint die Abtei gelegentlich ſchwer gelitten zu haben, ſo daß vom 16. Jahrhundert an tiefergehende bauliche Verbeſſerungen nötig wurden. Die Spuren des Umbaues treten namentlich unter dem Dach hervor. Man erkennt hier, daß die Mauern des Schiffs überhöht wurden, um an Stelle des Tonnengewölbes — man möchte annehmen unter Franziskanereinfluß — eine flache Kaſſettendecke zu errichten. Dieſe bunte, ungemein wirkungsvolle, über das Langhaus ſich ausbreitende Felderdecke, die ohne Gegenſtück im Hochſtifte geblieben iſt, zeigt 32 im Achteck eingeſetzte Malereien: Szenen aus dem Leben des Herrn und die evangeliſchen Parabeln. Schon vor der Ausführung dieſer Decke waren nicht nur die geſchweiften Renaiſſancegiebel der Oſt- und der portalloſen Weſtſeite des Hochbaues errichtet worden, ſondern auch der zierliche ſteinerne Renaiſſancedachreiter, der an die Stelle eines älteren aus Holz zu treten hatte. Dieſer ſogenannte Dachreiter auf der Kirche, der

ſtreng genommen keiner iſt, erhebt ſich im Quadrat von Grund aus auf zwei mächtigen, den Kirchenraum durchſchneidenden Pfeilern, nimmt dann, und zwar noch in der Kirche, die Geſtalt eines ins Achteck übergehenden Turmes an, ſteigt mitten durch den Nonnenchor empor und zeigt über dem Dache oben an den Ecken die allegoriſchen Figuren der Tugenden auf Konſolen in Geſtalt von Engelsköpfen; über ihnen erſcheinen Gebälk und Turmhelm, getragen von kannelierten Säulen, zwiſchen denen ſich als Schallöffnungen gekuppelte Rundbogenfenſter befinden. Die Urheberin dieſes geſims- und ſäulenreichen Baues verſchweigt nicht ihren Namen am Dachrand: „1598 Catharina Seibedin derzeit Ebtißin in dieſem Gotteshaus Himmelspforten." Unter derſelben unternehmenden Äbtiſſin wurde 1612 auch von der äußeren Kirche zum Nonnenchor eine Wendeltreppe emporgeführt, die wahrſcheinlich hauptſächlich an Kommuniontagen von den Kloſterfrauen benutzt wurde (Abb. 61). Dieſe gewundene Stiege wird von einem reizvollen ſteinernen Treppentürmchen umſchloſſen, das aus ſchräg anſteigenden Feldern von durchbrochenem gotiſchen Maßwerk und ſpäten Renaiſſanceornamentmotiven gebil-

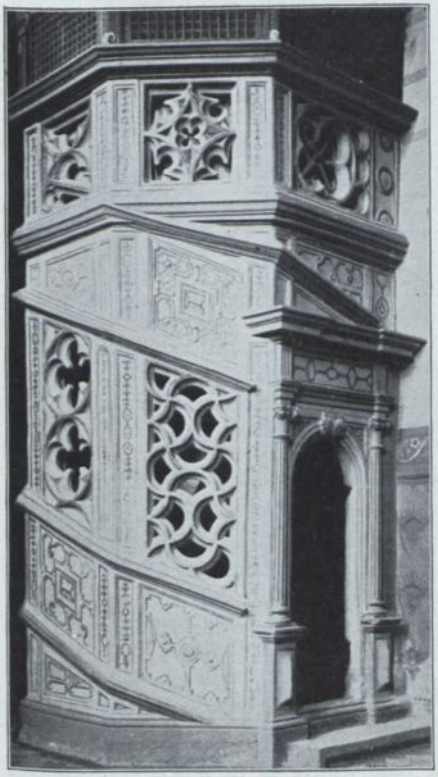


Abb. 61.
Inneres Treppentürmchen in Himmelspforten.

det iſt. Ein zierlich gegliedertes Portal führt in das Innere dieſes dekorativen Prunkſtückes, das oben von Maßwerkfeldern polygon abgeſchloſſen wird, die Zierſtücke ſpäteſtgotiſcher Form, wie Fiſchblaſen, Eſelsrücken enthalten. Das Sakramentshäuschen iſt 1479 von dem Steinmetzen Hans Dietrich, dem Vollender der Marienkapelle, gefertigt worden.

Die monumentalen Konventsgebäulichkeiten ſchließen ſich im Norden im Viereck an die Kirche an; ſie ſind, zum Teil von Strebemauern geſtützt, zu verſchiedenen Zeiten entſtanden, zumeiſt aber im 16. Jahrhundert teils neu errichtet, teils umgebaut worden. An einem ſchmucken Erkervorbau auf der ſüdlichen Stirnſeite des Weſtflügels zeigt ſich ein Äbtiſſinnenwappen mit der Jahreszahl 1519; hohe dekorative Renaiſſancegiebel und kuppelbedeckte äußere Treppentürmchen, die die älteren Gebäude umkleiden, erinnern an die ſchmuckfreudigen Zeiten des Biſchofs Julius. Auch ein kleiner Dachreiter, wohl aus derſelben Epoche ſtammend, erhebt ſich auf einem der Konventsgebäude. Der Mangel an Regelmäßigkeit in der Kloſteranlage kommt der maleriſchen Wirkung des Ganzen ſehr zu ſtatten. Das Erdgeſchoß der Gebäude iſt durchaus mit maſſiven Gewölben verſehen, die von wuchtigen, gedrungenen Rundpfeilern von beinahe romaniſchem Habitus getragen werden. Aber die ſonſt einfache Wirkung der Innenräume wird nur einmal ins Feſtliche geſteigert, und zwar in dem alten ehemaligen Sommerrefektorium der Ziſterzienſerinnen.

DIE DOMINIKANERKIRCHE (heutige Auguſtinerkirche)

In der Stadt, die ſich durch Lage und Wohlſtand als ein überaus günſtiger Boden für den natürlichen Entwicklungsprozeß der mittelalterlichen Baukunſt erwies, taucht auch der Philoſoph auf, den eine Inſchrift unter einem Kölner Glasgemälde zu einem großen Baumeiſter machte, jedenfalls zu einem der größten Ordensbaumeiſter: Albertus Magnus. Wohl iſt mit beweiskräftigem Material der Baumeiſter Albertus Magnus von der Forſchung abgelehnt worden, aber es muß doch eine packende Kraft auch in künſtleriſchen Dingen von dieſem vielſeitig begabten Manne ausgegangen ſein. Am 27. Mai 1263 weilte er in Würzburg; damals ſtellte er einen Ablaß zugunſten der Erbauung eines koſtſpieligen Kirchleins im Kloſter Himmelspforten aus; für den 14. Dezember

1264 ist seine Anwesenheit wiederum bezeugt. Im März 1265 hält er sich noch in Köln auf, aber der Frühling lockt ihn ins sonnige Franken; im April sucht er Würzburg für mehrere Wochen auf und im Juli desselben Jahres kehrt er schon wieder. Auch für das Jahr 1267 ist sein Aufenthalt in Würzburg verbürgt. Hatte er im vorangegangenen Jahr einen Streit zwischen Bischof und Bürgerschaft zu schlichten, so jetzt einen Zwist zwischen dem Johanniterhospital und Marquard Cruse. Er wohnte im Hofe Wiesenbach, hinter der alten Dechantei, in der Nähe des Löwenhofes.

Jedenfalls hat Albertus Magnus den richtigen Weg zur Lösung mancher wichtigen Frage in Würzburg gefunden. Warum sollte er, der die Schätze der Natur und des Geistes in rastloser hochstrebender Kulturarbeit mutig miterringen wollte, angeregt durch die älteren Bauten wie durch die steigende Bauluft seiner Gegenwart, dem architektonischen Planen seines Ordens in einem Kloster, in dem sein Bruder 1262 und 1278 Prior war, den Rat seiner Erfahrung verweigert haben?

Bereits um das Jahr 1228 hatten sich Dominikaner aus Straßburg, unterstützt durch Privilegien des Papstes Gregor IX., in der Vorstadt Pleichach, neben dem Frauenkloster zu St. Marx, niedergelassen. Sie fanden einen besonders warmherzigen Gönner in dem Domherrn Magister Salomon, der durch seine eindringlichen Predigten für den Kreuzzug nach Jerusalem in Franken und am Rhein flammende Begeisterung geweckt hatte. Ihren ersten Konventsbau, der 1253 schon vollendet war, verließen sie um 1274, um von dem in der Stadt errichteten Kloster Besitz zu ergreifen. Eine Reihe vornehmer Gönner, Geistliche, Adlige und Bürger, hatte mit ungewöhnlich reichen Mitteln zur Erbauung der imposanten Kirche und des stattlichen Konventsgebäudes beigesteuert.

Der Dominikanerorden hatte auf dem Schachbrett des Hochstifts seine Steine aufgestellt. Und der angesehene, gewaltige Mann, von dem man mit Recht erwartete, daß er sie besonders schütze und nütze, war eben Albertus Magnus. Die Ordenskirche, die auf seine Veranlassung hin erbaut wurde, ist uns zwar heute nur noch in ihrem Chore erhalten, aber von den einstigen Raumverhältnissen der alten Kirche vermag uns auch der Neubau des 18. Jahrhunderts insofern einen Begriff zu geben, als er mehr als man gewöhnlich annimmt, von der ursprünglichen Erscheinung bei-

behalten und ſicherlich, wie dies auch Gurlitt angenommen hat, von der alten Grundrißanordnung nicht abgewichen iſt.

Die Tendenz der Dominikaner, zu deren Kanzeln und Beichtſtühlen Tauſende ſtrömten, ging nicht nur in ihren italieniſchen Bauwerken auf hochſtrebende, freie Räume. Die Würzburger Ordenskirche, wenn auch in ſehr primitiven frühgotiſchen Formen gehalten, war dieſen in der ſchlanken Weiträumigkeit und guten Belichtung zeitlich vorangegangen. Das Weitbogige der alten, urſprünglich wohl flachgedeckten Baſilika aber iſt bei der Erneuerung von Balthaſar Neumann gewiſſenhaft übernommen worden. Acht auffallend weit auseinanderſtehende Pfeiler — auf jedes Joch kommt eine Länge von ca. 9 m — trennten das Mittelſchiff von den ungemein ſchmalen Seitenſchiffen, die heute kleine Kapellen mit langgeſtreckten ſpitzbogigen Kreuzgewölben bilden und wahrſcheinlich noch als Reſte des alten Baues angeſprochen werden müſſen (Abb. 62).

Der alte turmloſe Langhausbau der Würzburger Dominikanerkirche von 37 m Länge, wie ihn uns Neumann als einer der erſten und verſtändigſten Denkmalspfleger überliefert hat, ſteht aber mit der vier Jahre ſpäter errichteten Dominikanerkirche S. Maria Novella in Florenz in ſo unverkennbar engem Zuſammenhang, daß er wie das Lehrſtück von Fra Siſto und Fra Riſtoro anmutet. In Würzburg begegnen uns zuerſt die charakteriſtiſchen Eigentümlichkeiten dieſer Ordensbaumeiſter: die wenigen, weit auseinander geſtellten Pfeiler und die ſeitlichen Kapellenreihen, wobei der Umſtand, daß ein quadratiſches Gewölbejoch des Hauptſchiffes nicht zweien des Nebenſchiffes, ſondern einem länglichen beiderſeits entſpricht, beſonders beachtenswert erſcheint. Offenbar hat Albertus Magnus die Pläne für die Würzburger Kirche von den berufenſten Kräften ſeines Ordens entwerfen laſſen, wenn auch leider minder tüchtigen und allzu raſch bauenden die Ausführung überlaſſen bleiben mußte. Aber die Würzburger Kirche iſt der Urtypus jener Ordenskirchen, die in ihrer Raumbehandlung, ihrer Weiträumigkeit wie in der ganzen geſchilderten Anlage angeblich den italieniſchen Kunſtgeiſt vertreten, in Wahrheit aber den beſonderen Anſchauungen und dem eigenſten Zwecke des Ordens Rechnung tragen.

Der noch aufrechte, langgeſtreckte, polygonal endende Chor

der Kirche ist 1308—1312 entstanden; er besteht aus vier Jochen und ist mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen; er besitzt eine

Abb. 62. Inneres der Dominikaner-(Augustiner)Kirche.

Länge von 28,5 m, eine Höhe von 21 m, also ganz beträchtliche Abmessungen, die durch das starke Wachstum des Ordens erklär-

lich werden. Zwölf Strebepfeiler, jeder durch Simſe an der Vorderſeite gegliedert, ſtützen den Chorbau. In ſeinem Innern ſind die Rippen der alten Kreuzgewölbe mit graziöſen Rokokoornamenten verziert und die hohen ſpitzbogigen Fenſter mit halbkreisförmigen Blenden geſchloſſen.

Der Chor iſt alſo im weſentlichen unberührt auf unſere Zeit gekommen; von ihm ſagte Neumann 1741 in einem Schreiben an den Fürſtbiſchof: „Die Kirche, daß ſie ſo hoch muß werden, obligiert der ſchöne, alte, gut gewölbte Chor.“ Dann fährt er fort: „Es iſt ſo eingericht, das man in ein Jahr einerſeits hinauf machen kann, ſo dann die andere, und daß mittlere allzeit ſtehen kann bleiben.“ Die baufällig gewordene, dem Untergang geweihte Ordenskirche wurde in dem Umfange, in dem ſie bedroht war, Stück für Stück abgetragen und in den alten Maßverhältniſſen, aber mit den entwickelteren Mitteln der Technik wieder aufgebaut. Neumann erſcheint an dieſem Bau nicht nur als Denkmalspfleger, ſondern auch als ſelbſtändig erfindender Künſtler von vorbildlicher Bedeutung; denn er wußte, wie Gurlitt ſchon richtig empfand, aus der klaren ſchlichten Anlage des Mittelalters, deren Kern er nicht antaſtete, einen in Form und Farbe harmoniſchen Feſtraum im Geſchmacke ſeiner Zeit herauszubilden. Die Deckengemälde im Langhaus ſtammen von dem Heidelberger Maler Ermentraut, ſie ſchildern Szenen aus dem Leben der Heiligen des Dominikanerordens; die Malereien im Chor, Szenen aus dem Leben des hl. Apoſtels Paulus, ſind von G. A. Urlaub ausgeführt.

DIE DEUTSCHHAUSKIRCHE

Der Deutſchorden, dem auch der Minneſänger Otto von Bodenlaube und ſein Sohn angehörten, war ſchon am Anfange des 13. Jahrhunderts im Mainviertel ſeßhaft und in der Stadt begütert. Eine Urkunde von 1219 beſtätigt, daß Biſchof Otto von Lobdeburg mit Einwilligung ſeines Kapitels den Deutſchherren zu Würzburg ein Haus jenſeits des Mains ſchenkte, und zwar jenes, das einſt im Beſitze Kaiſer Friedrichs I. geweſen war und das daher den Namen „curia regia“ (Königshof) führte. Dieſe Schenkung beſtätigen Papſt Honorius III. 1221 und Kaiſer Friedrich II. 1224.

Der auf anſteigendem Terrain ſtehende Turm des alten Königs-

Abb. 63. Die Deutſchhauskirche.

hofes, den wir bereits S. 84 erwähnten, war urſprünglich als Reduit gedacht und hatte den Eingang in beträchtlicher Höhe über der Erde. Die weſentlichen Dimenſionen des Turmes ſowohl in ſeiner Mauerſtärke als auch in ſeiner Höhe haben ihn zwar vor dem Untergang retten, aber doch nicht vor tiefgehenden Eingriffen ſpäterer Epochen bewahren können. Bei dem Neubau, den die Deutſchherren um 1280 planten, verſuchte man vergebens, ihn in organiſchen Zuſammenhang mit dem Kirchenbau zu bringen: er iſt trotz aller verſuchten Glättungen noch zu maſſig und wehrhaft, und wie eine mangelhaft gebändigte Naturkraft ſtößt er mit dem recht komplizierten Apparat des die Maſſe auflöſenden gotiſchen Baues zuſammen (Abb. 63).

Über der Errichtung der Kirche ſchien zuerſt kein friedlicher Stern zu walten. Die unzufriedenen Bürger ſuchten, unterſtützt von einigen Klöſtern der Stadt, nach Gründen, um dem unbequemen Neubau Schwierigkeiten zu bereiten; ſie erklärten, die notwendige Kommunikation mit dem Schottenanger würde durch den geplanten Bau unterbrochen. Die Deutſchherren dagegen riefen unmittelbar die Vermittlung des Königs Rudolf an, der denn auch in zwei Schreiben den Bürgern eindringlich nahelegte, dem Deutſchorden den Weg zu überlaſſen. Die Bürgerſchaft beruhigte ſich aber erſt, als ſie die Zuſicherung erhielt, daß Biſchof Mangold beſtimmte Bauvorſchriften für die Kirche erlaſſen werde und daß ſich die Ritter verpflichten mußten, die Zufahrtstore zu dem Schottenanger offen zu laſſen. Der findige Baumeiſter des Ordens kam in der Not auf den originellen Gedanken, unter der Empore einen Torbogen als Straßendurchführung zu ſpannen, ein Gedanke, der viel ſpäter bei der Erbauung des Chors der Burkarduskirche verſtändnisvoll wieder aufgenommen wurde.

Die auf energiſch anſteigendem Gelände erbaute Kirche iſt ein einſchiffiger, ſaalartiger, mit Kreuzgewölben überſpannter Bau in ſieben durchgehenden Jochen; ihr polygoner Chor wird im $^5/_8$ geſchloſſen. Vier Strebepfeiler ſtützen den Chorſchluß, je ſechs die Nord- und Südſeite. Die Formen der Strebepfeiler zeigen ebenſo wie ihre Bekrönungen kleine Modifikationen: meiſt ſchließt ein fialenartiges Türmchen mit Blendmaßwerk und Wimperg ab. Vielgeſtaltig ſind auch die Fenſterbildungen, an denen verſchiedene Drei- und Vierpäſſe in ſphäriſchen Quadraten wechſeln; den reichſten Maßwerkſchmuck enthält das weſtlichſte Fenſter. Das ganze Äußere leidet, abgeſehen von der für die Kirche nicht eben vorteilhaften Stellung des alten Turmes des Königshofes, an der zu nüchternen und zu engen Einſpannung der ſchlanken Fenſter in die faſt zu ſtark vorſpringenden und bis zum Dachgeſims unverjüngt aufſteigenden Strebepfeiler. Der Eindruck des plötzlich Abgehackten der im Prinzip ſtark betonten Höhenentwicklung des Faſſadenkörpers wird durch das platte, galerieloſe Dach bewirkt. Dieſer wenig günſtige Geſamteindruck des dekorativ am reichſten bedachten Südbaues führte zu einer unverdienten Geringwertung ſeiner vielen ſchmückenden und belebenden Einzelheiten. Zunächſt iſt das von Pfeilern umſchloſſene Portal ein wirkliches

Schmuckſtück, nur tritt es eben trotz ſeiner Freitreppe nicht genügend aus der Wand hervor. In dem ſchrägen, von Kehlen und Wulſten gebildeten Gewände ſtehen ſchlanke kleine Säulchen. Die äußere Hohlkehle iſt mit edel gebildetem Laubwerk geſchmückt und mit einer grinſenden Fratze geſchloſſen. Laubwerk ſchließt auch das mit Pfoſten- und Maßwerk gefüllte Tympanon, das eine obere Kreisfigur und zwei unterteilende Spitzbögen mit eingelegten Päſſen enthält. Der ſich über dem Portal erhebende Wimperg birgt in ſeinem Giebeldreieck wiederum Maßwerkformen, eine Dreiſtrahlenbildung und dazwiſchen eine Reihe von Paßformen (Abb. 64). Auch die Strebepfeiler rechts und links ſind mit zierlichem Blendmaßwerk und Spitzgiebel verſehen, in deren Zwickeln ſich luſtige Tiergeſtalten tummeln. In der naturaliſtiſchen Ornamentik des ſchönen, aus gereihten Weinlaubblättern beſtehenden Frieſes möchte man wohl am liebſten lokale Anſpielungen erkennen. Bemerkenswert iſt auch der dekorative Schmuck der beiden kleinen Polygontürmchen mit Vorhallen auf der Nordſeite. Noch bedeutender iſt der Eindruck des Innern. Wohlproportionierte Rundpfeiler, mit drei Runddienſten beſetzt, tragen die ſtarken,

Abb. 64. Portal der Deutſchhauskirche.

fein profilierten Grad- und Diagonalrippen des eleganten vierteiligen Gewölbes, die im Chor auf dem Boden, im Schiffe auf aus der Mauer vorſpringenden Kragſteinen ruhen. Das reizvolle, mit Naturgefühl behandelte Laubwerk der Kelchkapitelle und der Konſolen zeigt Spuren ehemaliger Vergoldung; eine der Konſolen wird von einer köſtlich bewegten Gruppe widerwillig tragender Teufelsgeſtalten gebildet. An den ſorgfältig behandelten Schlußſteinen feiert der üppige Humor des Steinmetzen noch weitere Orgien; aber auch ernſte Formen, wie die Krönung Mariä, das Bild des Baumeiſters, ſein Modell in den Armen haltend, Symbole und Wappen ſind ſeiner Formenſprache geläufig. Indes die Hauptſache iſt: das ganze innere Syſtem iſt voll feinſten Sinnes für harmoniſche Proportion.

Mag man ſich auch an den „akademiſch reinen" Formen des Baues ſtoßen: es iſt das erſte von franzöſiſcher Frühgotik beeinflußte Werk Würzburgs, das erſte Werk, das nicht nur durch ſeine Einzelformen gotiſch wirkt, ſondern auch in ſeiner Konſtruktion wirklich gotiſch iſt. Dem gegenüber kommt kaum in Betracht, daß die Geſamterſcheinung trotz des gelegentlich aufgewendeten Schmuckes etwas pedantiſch und trocken wirkt.

Auf die Baugeſchichte der Deutſchherrenkirche fallen aber noch einige beſondere Streiflichter. An auffälliger Stelle, auf einem Südſtrebepfeiler, nächſt dem Schwibbogen, über dem Kloben, der die Kette einer Laterne trug, ſteht ſolgende Unzialinſchrift:

† ICH GVNTER o SCHOL o | Bürger von Wirzeburc | hom kavet ein Pfunt Gulte | zu Sande uzwendic der | Muren daz han ich geben | vnser vrawen sante | Marien zu dem Tusche | huse zu eime ewigen | Lichte.

Es iſt wohl kaum die Vermutung abzuweiſen, daß die Inſchrift, eine der älteſten deutſchen Inſchriften überhaupt, mit der Vollendung des Baues in Verbindung zu bringen iſt. Die Ewigkeit dieſes geſtifteten ewigen Lichtes iſt freilich noch weit eher als die Herrlichkeit des Deutſchordens in Franken erloſchen; die Stiftung ſelbſt iſt für das Jahr 1289 bezeugt. 1288 erſcheint nun in einer von dem Comthur ausgeſtellten Urkunde unter den Zeugen: Frater Bertholdus lapicida, confrater domus commendae ordinis teutonici. In dieſem Frater Berthold haben wir alſo wohl den offenbar in Frankreich oder in einer franzöſiſch beeinflußten Bau-

hütte geſchulten Werkmeiſter der Deutſchordenskirche zu erblicken. Nun erwähnen die Sterberegiſter des Kloſters Wimpfen im Tal aus der Zeit um 1300 den Tod eines einfachen „Bertholdus Lapicida", der mit dem Würzburger Werkmeiſter identiſch ſein könnte. Wir dürfen dabei die Zugehörigkeit Wimpfens zu dem Würzburger Bistumsſprengel nicht außer acht laſſen und ferner nicht, daß die Herren des deutſchen Ordens die Regel des hl. Auguſtinus hatten. Frater Bertholdus, ein offenbar weit gewanderter Meiſter, hat, wenn nicht in Frankreich, ſo doch in der Bauhütte in Wimpfen um 1269 ſeine Studien gemacht und dann — ſeine Spuren führen deutlich dahin — die Einführung des gotiſchen Gewölbeſyſtems und den Umbau in der 1274 geweihten älteren Baſilika des Deutſchen Ordens in Mergentheim geleitet, um endlich um 1280 zur Erbauung der Ordenskirche nach Würzburg überzuſiedeln. Auffällig erſcheint, daß die Formenbildung des Hauptportals des Domes zu Magdeburg mit der des Portals der Würzburger Deutſchordenskirche im weſentlichen übereinſtimmt; dieſe Verwandtſchaft, die ſich auch in Einzelheiten äußert, iſt keine zufällige.

Die Deutſchhauskirche, deren beſte Denkmäler nach München gewandert ſind, iſt trotzdem heute noch reich an charakteriſtiſchen, wappenreichen Ritterdenkmälern, beſonders aus dem 16. Jahrhundert, aber auch noch aus den erſten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts.

DIE MARIENKAPELLE AUF DEM MARKTE

Im Herzen der Stadt, auf dem Platze, den heute die vom Geſchäftsleben umgebene und ſelbſt mit Verkaufsläden verſehene Marienkapelle einnimmt, ſtand einſt die Synagoge. In ihrer nächſten Nähe lag das Ghetto von Würzburg, wo die Juden, auf engem Raume zuſammengedrängt, friedlich ihren Handel trieben. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts häuften ſich die wunderlichſten Anklagen gegen die Juden. Unaufhaltſam drängte der blinde Gojmhaß zur Kataſtrophe. Zur Verzweiflung getrieben, ſollen die Juden ihre Häuſer und ihre Synagoge in Würzburg in Brand geſteckt und ſich ſelbſt dem Flammentode preisgegeben haben. Aber mit der rauchigen Waberlohe ſtieg auch ein Sühneverſprechen empor: der Plan zur Erbauung eines Kirchleins zur Ehre und auf den Namen unſerer lieben Frau Maria.

Zu dem in Würzburg errichteten Wallfahrtskirchlein drängten ſich derart die Andächtigen von Stadt und Land, daß bald der Gedanke an die Vergrößerung der Kapelle auftauchte. In einer Art Sehnſucht nach Befreiung von dem Banne einer trüben und erregten Zeit mehrten ſich die Opfer für den neuen Kirchenbau zu Ehren der „Herzogin" des Landes. Mancher bedrängte kleine Mann, aber auch mancher reiche Ritter, glaubte ein Kapital am ſicherſten und gewinnreichſten bei ihr anzulegen. Das Vertrauen zu ihr übte eine um ſo nachhaltigere Macht in der Seele des fränkiſchen Volkes aus, als ſeine Lage in bedenklichem Maße geſpannt war und eine Hoffnung auf ruhige Entwicklung des Landes, auf Vermeidung ſchwerer Erſchütterungen ſich kaum auf die Charaktereigenſchaften ſeines herrſch- und ſtreitluſtigen Biſchofs gründen konnte.

Gerhard Graf von Schwarzburg hatte bis jetzt das Bistum Naumburg geleitet. Unter dem Drucke ſeines ebenſo deſpotiſchen als verſchwenderiſch angelegten Charakters hatte Unzufriedenheit und Gärung die Oberhand gewonnen. Auf dem Tauſchwege war der von Naumburg vertriebene Gerhard vom Papſte Gregor XI. unter Zuſtimmung Karls IV. nach Würzburg verſetzt worden. Mit bewaffneter Hand mußte er ſich den Weg zum Sitze ſeines neuen Bistums erzwingen. Noch von 1373—75 ſtand er mit der mit Recht gegen ihn mißtrauiſchen Stadt Würzburg in heftigſtem Ringen, aber am 16. Mai 1377 legte er mit großem Pomp den Grundſtein zur neuen Marienkapelle. An ſich ein pflichtmäßig vollzogener fürſtlicher Repräſentationsakt, aber doch deshalb nicht bedeutungslos, weil auch zwei Steinreliefs der Kirche das Familienwappen des kraftvollen Übermenſchen zeigen.

Der Bau der Marienkapelle (Abb. 65), der 1377 mindeſtens bis zu den Fenſtern gediehen war, erlitt trotz der Ungunſt der Zeiten keine längeren Unterbrechungen, ſo daß ihr Chor am 17. November 1392 geweiht werden konnte.

In frommen Spenden und Stiftungen für die Marienkapelle, die Hauskirche der Stadt, fanden ſich in dieſer Zeit in ungetrübter Eintracht der ſtiftiſche Adel und die Bürgerſchaft, wenn ſie auch in den erbittertſten Parteifehden ſonſt entzweit waren. Die Kämpfer der unſeligen Schlacht bei Bergtheim (1400) weihten ihre Panzer der Herzogin des Frankenlandes, ſchenkten der Marienkapelle

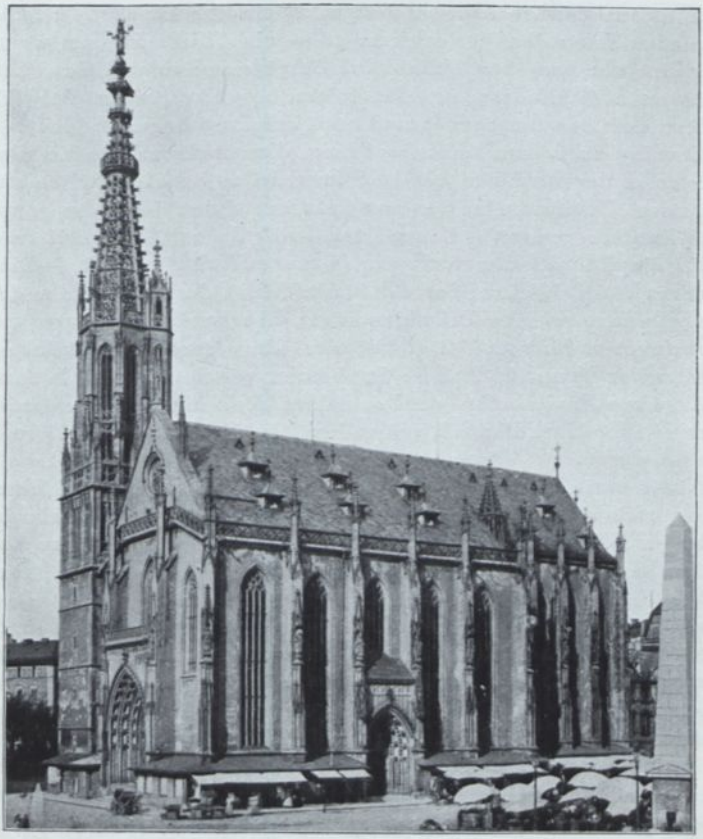


Abb. 65. Die Marienkapelle.

eiſerne Sporen und hingen in ihr eroberte Fahnen und in der Gefangenſchaft getragene Ketten auf. Frauen aus dem Bürgerſtande wie Damen des Adels ſchenkten der Kirche ihre Brautkleider, ihre Schleier, ihre ſilbernen und goldenen Armſpangen. Und in dieſer frommen Übung, die aus einer freudenleeren Zeit ſtammte, in der die Kräfte wie in ſtarrer Lähmung gefeſſelt lagen,

verharrten die Würzburger faſt noch ein Jahrhundert. Reiche Spenden fielen der Marienkirche zu — ein Thiele Rephun weiht ihr ein Jahr nach der Schlacht bei Bergtheim Hab und Gut, und andere, auch Minderbemittelte, folgen begeiſtert ſeinem Beiſpiel. Wenn der Bau trotzdem — auch nach der Bergtheimer Schlacht — zeitweilig zu ſtocken ſchien, ſo hing dies mehr mit Unſtimmigkeiten in der Bauhütte als mit finanziellen Schwierigkeiten zuſammen. Zahlreiche Meiſter und Geſellen werden durch das ganze Jahrhundert genannt: Konrad und Kraft Zenner, die 1361 und 1362 die Baurechnung vorlegten, dann erſcheint von 1434—1441 Endres Weltz, Werkmeiſter der Stadt, ferner der Meiſter, der der Kapelle ihre reichſten Teile hinzufügte, Eberhard Friedeberger von Frankfurt a. M. von 1441—1460, der ſchon durch ſeine Biſchofsgrabmäler bekannte Linhart Strohmaier von 1460—1470, Meiſter Hanns von Königshofen, der Baumeiſter der Mainbrücke, und endlich Meiſter Hans Dietrich, unter dem die Marienkapelle 1479 vollendet wurde.

1441 berief der Rat der Stadt Würzburg, der durch zwei ſeiner ſachverſtändigen Mitglieder die Bauhütte leitete, den erwähnten Eberhard Friedeberger als Baumeiſter mit dem beſonderen Zuſatze, „daß er ſeine Werke, die er am Rheine zu beſorgen hatte, ohne Hinderung vollenden dürfe". Mit Friedeberger, der einen großen Betrieb in ſeiner Hütte unterhielt, verſorgte er doch auch Stadt und Land mit Tür- und Fenſtergewänden, Säulen, Brunnen, Treppen und Grabmälern, arbeitete eine Menge fremder Steinmetzen zuſammen. Unter ihm waren um 1464 tätig die Steinmetzen Mathes Baumann, Fritz Arnold, Hans Dietrich, Klaus Ecklein, Peter von Aſchaffenburg und Hans Frank von Iphofen; zu ihnen geſellten ſich ſpäter noch andere aus Altenburg, Wertheim, Coburg, Worms, Nürnberg, Crailsheim uſw. Unter dem Meiſter Hans von Königshofen arbeitete unter anderen Kunz Zink, der auch in der Grabmalplaſtik gute Leiſtungen aufzuweiſen hat. Ferner erſcheinen 1471 als am Turmbau beſchäftigt die Meiſter Hans Diener, Kraft Kunſtadt, Eckart Müßiggang, der tüchtige Bildhauer; dann 1472 Michael Strauß von Regensburg und Hans Voitlein von Eichſtätt; 1473 Hans von Freiburg, Hans Queler, Ulrich von Trochtelfingen, Anton von Karlſtadt.

Die Hauptarbeit an dem Bau iſt, was die Nutzbarmachung der

Abb. 66. Inneres der Marienkapelle.

konſtruktiven Formen für die Dekoration anlangt, zweifelsohne durch den auch in Frankfurt vielbeſchäftigten Eberhard Friedeberger geleiſtet worden, der die prunkvolle rheiniſche Art nach Würzburg verpflanzen wollte. Die Marienkapelle iſt ein freiräumiger Hallenbau, gebildet durch drei gleichhohe Kirchenſchiffe von fünf Jochen, die durch kühne, ſehr ſchlanke achtſeitige Pfeiler voneinander getrennt ſind. Der anmutige Raumeindruck des klar gegliederten Langhauſes täuſcht über die wirklichen Maßverhältniſſe der Kapelle hinweg, vor allem dadurch, daß die ſchmale An-

[Abb. 67. Südportal der Marienkapelle mit den Statuen Adam und Eva.

lage der Nebenſchiffe eine ganz bedeutende Höhenrichtung zur Herrſchaft gelangen läßt, aber dabei doch glücklich abgewogene Verhältniſſe bewahrt (Abb. 66). Der einſchiffige, weit hinausgerückte

Chor ist vierjochig, mit drei Seiten des Achtecks geschlossen. Die Gewölbe haben im Mittelschiff eine wohl der spätesten Bauzeit angehörende Netzform, während im Chor und in den Seitenschiffen das vierteilige Gewölbe angewendet ist. In das Innere führt ein prächtiges West-, ein etwas einfacheres Südportal und ein ähnliches Nordportal. Die Fassade, bestehend aus dem von zwei Strebepfeilern begrenzten Portal, der durch Abtreppung dreifach geteilten Maßwerkbalustrade und dem mit Fialen besetzten Giebel, enthält über der Brüstung eine für die Gesamtwirkung völlig belanglose Rose; unter ihr sind drei hohe, schmale Fenster mit Maßwerkformen angeordnet. Ein erlesenes Prunkstück sollte das Portal werden, das in seinem Gewände zierliche zur Aufnahme von Statuen bestimmte Säulchen und Baldachine enthält und dessen Hohlkehlen im Bogen mit Laubwerk und Baldachinen gefüllt sind. Bei den Ansätzen der Portalbogen entfaltet die figürliche Ornamentik ein lustiges Spiel: wir finden langohrige Esel, zähnefletschende Waldteufel, plastisch gefiederte Vogelgestalten, geflügelte Drachen und andere Ungeheuer. Auf dem reich profilierten Mittelpfeiler des Türsturzes steht die feine, in Ausdruck und Bewegung anmutige Statue der Mutter Gottes mit dem still vergnügt an seinen Zehen spielenden reizenden Kinde, eine Schöpfung, die von dem Vorgänger Riemenschneiders herrühren muß, der bekanntlich gerne ähnliche naiv der Natur abgelauschte Motive verwertete. Das Tympanon enthält die Darstellung des Jüngsten Gerichtes in der üblichen Auffassung: der thronende Weltenrichter mit Maria und Johannes d. T. bildet den oberen Teil, die Gruppe der Seligen und Verdammten den unteren Teil der Komposition. Den Seligen öffnet Petrus die Himmelstüre, daneben tut sich ein ungeheurer Rachen mit scharfspitzigen Zähnen auf; ein langohriger, zottiger Teufel hält die Verdammten, unter denen sich ein Papst, Bischöfe, Mönche, Klosterfrauen und Ritter befinden, mit einer Kette umschlungen. Das letztere Motiv ging wohl von Bamberg aus, ist aber auch am Rheine heimisch geworden und taucht auch in Nürnberg auf. Die Südseite hat eine Art Vorhalle, die mit einem eleganten Gewölbe aus geflochtenem Stabwerk und Schlußringen geschlossen ist. Das Tympanon dieses Portals enthält die Darstellung der Krönung Mariä, wieder dem Herkommen entsprechend (Abb. 67). Auf einer Bank sitzt Maria neben Christus, der die Rechte segnend erhebt, während ihr ein

Engel die Krone auf das Haupt ſetzt und zwei andere Engel einen hinter den Hauptperſonen ausgebreiteten Teppich halten; rechts ſteht Barbara mit dem Kelche, links Katharina mit dem Rade. Die Hohlkehlen des mit Rundſäulen belebten Portalgewändes ſind wieder gefüllt von Weinlaub und Baldachinen. Zur Seite des Portals ſtanden bis zum Jahre 1894 auf luftig gearbeiteten Konſolen, die heute in den Sammlungen des Luitpold-Muſeums aufbewahrten Statuen Adam und Evas von Tilmann Riemenſchneider, die früheſte urkundlich beglaubigte Arbeit, die der junge Meiſter für Würzburg auszuführen hatte (1491—93), Figuren von erſtaunlicher Feinheit und Friſche in der Beobachtung des Lebens (Abb. 68 u. 69). Zu Seiten des Nordportals ſtehen zwei Rundſäulchen mit Laubwerkkapitellen, auf denen ſich Fialen erheben. In den Hohlkehlen der Bogen erſcheinen als Füllungen neben zwei Reihen keck behandelter Kriechblumen zierliche Baldachine. In das Bogenfeld iſt mit maleriſchem Empfinden ein künſtleriſch bedeutſames und ſehr intereſſantes Relief hineinkomponiert: eine myſtiſche Verkündigungsſzene (Abb. 70). Von dem Munde Gottes, der in einer Mandorla thront, geht ein Strahl in das Ohr der knienden hl. Jungfrau, die mit aufgeſchlagenem Buch in der Hand von dem vor ihr knienden Erzengel die Botſchaft empfängt. Das Relief erfuhr in neuerer Zeit inſofern eine Korrektur, als das unbekleidete Knäblein mit dem Kreuze, das auf dem Fluſſe als Logos daherſchwamm, weggemeißelt wurde. Ähnliche beziehungsreiche Darſtellungen der Empfängnis Mariä fanden ſich übrigens auch an der Hauskapelle eines ehemaligen Domherrenhofes, genannt Rödelſee, und am alten Domportal. Das Relief vom Hof Rödelſee iſt mit dem der Marienkapelle nicht nur ikonographiſch, auch im maleriſchen Stile verwandt. Sein Urheber iſt vermutlich der erwähnte Leonhard Strohmeier, der als einer der beſten Würzburger Steinmetzen gerühmt wird. Seine Kopftypen erſcheinen durchweg fein gebildet, bis zum Zierlichen gehend; ein anmutiges Lächeln ſpielt häufig auf den Lippen. Die Figuren ſind ebenſo gut in ihren Proportionen als ausdrucksvoll in ihren Bewegungen. Die Gewänder legen ſich frei und ungezwungen um die Körper.

Während die Südſeite reich entwickelte, mit Fialen und Bildertabernakeln belebte Strebepfeiler aufzuweiſen hat, entbehren die

Abb. 68. Riemenſchneider: Kopf Adams.

Abb. 69. Riemenſchneider: Kopf Evas.

Abb. 70. Nordportal der Marienkapelle mit der Verkündigung Mariä.

Pfeiler der Nordſeite der ſchmückenden Doppelgiebel und der Endfialen. Dagegen iſt der ſehr ſchlanke Chor mit zehn hoch aufgeführten, ſchön gegliederten Strebepfeilern beſetzt, die auf Sockeln die von Wimpergen umſchloſſenen Apoſtelfiguren tragen (Abb. 71).

Reich und zierlich iſt die Maßwerkbildung an den hohen, urſprünglich mit Glasgemälden verſehenen Fenſtern, wie ſich hier und auch an den Portalen der Kapelle die verſchiedenen Maßwerkformen bis zum Fiſchblaſenmaßwerk verfolgen laſſen.

Der neben der Faſſade an der Nordweſtſeite ſtehende Turm iſt bis zur Geſimshöhe der Kirche ſchmucklos und wird erſt in den mittleren Teilen intereſſant, weil hier — unter ſichtlicher Verwertung des Übergangs bei den Domtürmen — das Achteck innerhalb des durchbrochenen Vierecks ſich entwickelt. Die oberſten achtſeitigen Teile des Turms und der durchbrochene Helm ſind gute moderne Arbeit (1856—1858) und zwar nach dem Muſter des Eßlinger Turmes. 1711 war nämlich der alte Turm vom Blitze getroffen worden und 1713 erfolgte ſein völlig barocker Wiederaufbau, an deſſen Stelle im 19. Jahrhundert die erwähnte Herſtellung im gotiſchen Sinne trat.

Abb. 71. Riemenſchneider: Apoſtel Petrus in der Marienkapelle.

Die Belebung der Würzburger Plaſtik durch den Bau der Marienkapelle kam auch dem Grabmal und dem Epitaph zugute. Die Marienkapelle, deren Schickſale ſo eng mit den Schickſalen der Bürgerſchaft verknüpft ſind, ſtand bei Bürgern und Rittern gleich

hoch im Anſehen als Begräbnisſtätte. Ein in der Zeit der Erbauung der Kapelle in Franken aufgekommener Ritterbund, der zum Dienſte der Jungfrau Maria geſtiftet war und, nach der zum Abzeichen genommenen Spange des in der Marienkapelle zu Würzburg damals verwahrten Gürtels der Patronin, die Fürſpänger genannt wurde, hatte einen eigenen Altar mit Vikarie, d. h. mit eigenem Gottesdienſt, geſtiftet. Die Aufnahme in den Fürſpängerorden und das Recht der Beiſetzung in der Kapelle war von einer Spende für den Bau der Marienkapelle abhängig.

Das älteſte Grabmal der Marienkapelle iſt nun auch ein Fürſpängerdenkmal: das des Martin von Seinsheim († 1434). Der lebensgroß Dargeſtellte trägt ſeine Rittertracht, einen Harniſch, eine turbanartig weitabfallende Kopfbedeckung, das Ritterſchwert und eine Art Weidmeſſer; er ſteht auf einem Hunde. Das Spuren von Bemalung aufweiſende Denkmal, deſſen Legende Martin von Seinsheim als Stifter eines Altars bezeichnet, iſt eine gute, indes empfindungsloſe Durchſchnittsleiſtung mit ſichtlicher Neigung zum Porträthaften.

Eine ſehr tüchtige Arbeit unter den Rittergräbern der Marienkapelle ſtammt aus Riemenſchneiders Werkſtatt: das Denkmal des Konrad von Schaumberg († 1499), der einſt ſeine Rüſtung dem Baufond der Kapelle geweiht hatte und auf der Heimfahrt vom gelobten Lande auf dem Meere ſtarb (Abb. 72). Der Ausdruck ſentimentaler Kraftloſigkeit ruht auf den müden Zügen des von langem, weichen Lockenhaar umwallten, bartloſen Geſichtes. Die Rechte hält den Roſenkranz und einen abgebrochenen Dolch, die Linke ruht auf der Parierſtange des Schwertes. Ein liegender Löwe befindet ſich zu den Füßen des Ritters. Dann folgt das ſorgfältige, aber handwerksmäßige Denkmal des Ritters Jörg Schrimpf († 1556) von Peter Dell d. J., beſonders beachtenswert durch die Flachreliefdarſtellungen im reich belebten Hintergrunde, oben die Auferſtehung Chriſti, darunter ein Park mit Hirſchwild und das Selbſtbildnis des Meiſters ſamt ſeinem Monogramm. Das Epitaph des Valentin von Münſter (1558) zeigt den geharniſchten Ritter knieend auf einem Hunde, der mit den Vorderfüßen den Helm trägt; daneben knieen ſeine beiden Frauen vor einem Kruzifix, unter ihnen ihre zwölf Söhne und fünf Töchter. Nicht ohne Reiz ſind die beiden feinen Renaiſſanceepitaphien (1563), die in reicher Einfaſſung naiv empfundene Kindergeſtalten enthalten. Neben dieſen Denkmälern der adligen

Geſchlechter ſind auch beſcheidenere Epitaphien von Ratsbürgern in großer Menge vertreten: vor der Darſtellung der Kreuzigung Chriſti knieende Familien, wie die des Balthaſar Kuelwein (1563) oder das in braunem Marmor ausgeführte Grabmal des Georg Gutenbrod (1624) mit einer Kreuzigungsſzene oder das des Stefan Reibelt (1648) aus Alabaſter mit dem Jüngſten Gerichte, ein charakteriſtiſches bemaltes Spätrenaiſſancewerk mit dekorativer Umrahmung, Schrifttafel und dachartiger Bekrönung. Das Fortleben einer gut geſchulten Grabmalplaſtik läßt ſich in dieſen derb-biederen Schöpfungen verfolgen. Unter den Bronzeepitaphien der Kirche ragt die Wappengrabplatte des Sebaſtian von Rotenhan († 1522) durch die hohe Schönheit des Kopfes und die ſtilvolle Behandlung der Ornamentik hervor.

Abb. 72. Riemenſchneider: Grabdenkmal des Konrad von Schaumberg (Marienkapelle).

Zu den älteren Arbeiten der Marienkapelle zählen zwei wertvolle Steinreliefs, die heute an der Südwand der Kirche eingemauert ſind: die Kreuzigung Chriſti und der Tod Mariä, zwei Andachtsbilder, vor denen wahrſcheinlich einſt ein Altar ſtand. Auf dem herben, vollblütig empfundenen Relief aus dem ſpäten 14. Jahrhundert iſt Chriſtus an einem knorrigen Kreuzesſtamm mit abwärts gebogenen Zweigen hängend dargeſtellt. Zu beiden Seiten

ſtehen Maria und Johannes mit geiſtvoll behandelten Gewandmotiven; daneben kniet in kleiner Figur der Stifter in Tunika und Mantel, der ein Spruchband hält (Abb. 73). Das andere Relief (1400) hat in der Kompoſition mit einer ſpäten Darſtellung des Todes der Maria im Straßburger Münſter (1480) manches Verwandte. Die ſterbende Jungfrau liegt eingehüllt in ein ſchleierartiges Totengewand auf ihrem Lager. Chriſtus nimmt ihre Seele in Geſtalt eines in ein langes Gewand gehüllten Kindes in Empfang. Zu Häupten und zu Füßen der Verſtorbenen ſtehen je fünf Apoſtel; Petrus beſprengt die Tote mit Weihwaſſer, Johannes trägt ein biſchöfliches Kreuz, ein dritter ſchwingt das Weihrauchfaß, ein vierter hält den Weihwaſſerkeſſel, andere leuchten mit der Kerze. Das zartempfundene, wenig belebte Relief zeigt in ſeinem hieratiſchen Stil eine glückliche Verſchmelzung von elſäſſiſchen und Nürnberger Motiven.

Während dieſe beiden Reliefs zeitlich an die Spitze der Skulpturen der Liebfrauenkapelle treten, ſind die drei Tympanonſkulpturen weſentlich ſpäter anzuſetzen. Zuerſt entſtand das ziemlich rohe Tympanon über dem Hauptportal, das wohl inhaltlich, aber nicht ſtiliſtiſch an die Skulpturen des Hauptportals an der Lorenzer Kirche in Nürnberg anklingt; ganz ſpät, erſt am Ende des 15. Jahrhunderts, wurden die Reliefs am Nord- und Südportal der Kapelle ausgeführt. Im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts führte Endres Scheffer, Steinmetz von Königshofen bei Ochſenfurt, zwei große Steine zu „den zweyen großen Bildern“ der Marienkapelle nach Würzburg; es kann ſich bei dieſen Steinen nur um die Tympana der beiden Portale handeln. Und in der Tat lehrt ein Vergleich mit Einzelheiten aus Werken derſelben Zeit, wie den fliegenden, Mantel ausbreitenden Engeln am Peringsdörferſchen Grabdenkmal in der Nürnberger Frauenkirche mit den Engeln auf der Würzburger Verkündigungsſzene, daß der Eindruck des Altertümlichen mehr durch die architektoniſche Umgebung als durch den Stil des leicht flüſſig, ungemein maleriſch behandelten Reliefs erweckt wird.

Der Meiſter der beiden jüngeren Tympanonſkulpturen ſteht der Nürnberger Schule nicht ferne, ſelbſtverſtändlich iſt er älter als Riemenſchneider, aber doch noch ein Zeitgenoſſe dieſes frühreifen Meiſters, dem bereits 1490 Arbeiten für die Marienkapelle übertragen wurden, nämlich die Portalfiguren von Adam und Eva, die als Erſatzfiguren für ältere Statuen des erſten Menſchenpaares

ihre Aufſtellung fanden. Im Jahre 1500 erhielt dann Riemenſchneider den Auftrag, für die leeren Niſchen an den Strebepfeilern der Weſt- und Südſeite, ſowie am Chore die zwölf Apoſtel, nebſt Chriſtus und Johannes d. T. in überlebensgroßen Einzelfiguren auszuführen; dieſe ausdrucksvoll erfundenen Steinbildwerke, heute nur zum Teil noch in der Marienkapelle, auch im Dom und in den Sammlungen des Luitpold-Muſeums aufgeſtellt, ſind von 1500—1506 in der Werkſtätte des Meiſters gearbeitet worden. Von des Meiſters eigener Hand ſtammen dagegen die beiden anmutig bewegten Holzfiguren am Triumphbogen der Kapelle: Dorothea und Margareta, reizvoll in ihrer edlen, weltlichen Vornehmheit (Abb. 74, 75). Bei der Ausführung der Plaſtik für die Kapelle hatte Riemenſchneider als blutjunger Geſelle ſeine Sporen verdient und als junger Meiſter der älteren Ausſtattung dieſe neuen ſelbſtändigen Werte hinzugefügt. So war es für ihn, der 1505 Ratsherr geworden war, eine beſondere Genugtuung, 1510 zum Pfleger der Marienkapelle erwählt zu werden, ein Amt, das er auch 1522 und 1524 bekleidete.

Abb. 73. Kruzifixus zwiſchen Maria und Johannes, Stein-Epitaph in der Marienkapelle.

Es iſt ſchmerzlich zu ſehen, wie dieſer kraftvollſte Geiſt unter den damaligen Würzburger Meiſtern, der an der Spitze der Bürger, die die Marienkapelle errichtet hatten, im Bauernkrieg dem Biſchof die Pflicht aufkündigte, an der politiſchen Rolle, die er ſpielen wollte, zugrunde ging. An ſich und dem Leben irre, mied Riemenſchneider

Abb. 74. Til Riemenſchneider: Hl. Dorothea (Marienkapelle).

Abb. 75. Til Riemenſchneider: Hl. Margareta (Marienkapelle).

in ſeinen letzten Lebensjahren die Kapelle, der er in einer unverkennbaren religiöſen Erhebung des Herzens ſeine beſte Lebenskraft geweiht hatte.

In der ſtillen Atmoſphäre der alten Biſchofsſtadt, in der ſeine ganze Kunſt wurzelt, hatte ſich ſeine ernſte, tiefinnerliche Natur entwickelt, der es Bedürfnis war, ihr heiligſtes Empfinden poetiſch zu geſtalten. Die künſtleriſche Selbſterziehung des arbeitsfrohen

Abb. 76. Kruzifix von Riemenſchneider. (Kaiſer-Friedrich-Muſeum, Berlin.)

Würzburger Meiſters äußert ſich in den Fortſchritten, die er in der feinen Beobachtung der Natur, in der energiſchen Herausarbeitung charaktervoller Gefühlstypen erzielte. Neben zarten, lyriſch geſtimmten Geſtalten mit dem edlen Ausdruck hingebender

Frömmigkeit und ſtiller Wehmut fehlen auch ſolche von imponierender Häßlichkeit nicht. Riemenſchneider ſteht auf der Grenze zweier Zeitalter, und mit Recht betont man, daß durch ſeine Werke der rein deutſche Zug des Mittelalters geht. Aber trotzdem iſt er ein Vorkämpfer der Zukunft. Die Sicherheit ſeiner Formbehandlung geht über das mittelalterliche Können hinaus. Der ſtatuariſchen Kunſt, dem ruhigen Gebilde, brachte er eine weſentliche Bereicherung der Erſcheinung. In den Drehungen der Körper, namentlich in den weichen Bewegungen ſeiner Frauengeſtalten, in der Art, wie er das Handgelenk ſeiner Figuren ſpielen und die Finger feinfühlig halten und greifen läßt, in dem bis zur Empfindſamkeit geſteigerten Gefühlsausdruck laſſen ſich trotz der noch nicht überwundenen gotiſchen Formenſprache die Anzeichen einer neuen Richtung erkennen. Nirgends zeigt ſie ſich aber mehr als bei dem Thema des Gekreuzigten, deſſen Körper er mit erſtaunlichem anatomiſchen Intereſſe in weichen Formen ohne derben, aufdringlichen Realismus, aber mit edlem, geläuterten Stilgefühl zu behandeln pflegte (Abb. 76).

Die neuen Elemente, die auf den Geiſt der Renaiſſance hinweiſen, ſind unverkennbar im Schaffen Riemenſchneiders, der mit ſeinen zahlreichen, zum Teil ſehr tüchtigen Schülern namentlich die fränkiſche Schnitzkunſt zu einer bedeutſamen Blüte brachte.

* * *

Die im gotiſchen Stile erbaute Auguſtinerkirche, die 1302 geweiht wurde — ihre Altäre, der Kreuzgang, der Leichenhof und das Schlafhaus werden bei dieſem Anlaß erwähnt — wurde leider 1824 niedergelegt. Reſte ihres für die Würzburger Plaſtik ungemein wertvollen Portales, männliche und weibliche Köpfe und Baldachine mit Kreuzrippengewölben, die zur Verzierung der Kehle dienten, wohl Arbeiten, die die elſäßiſche Plaſtik beeinflußte, kamen 1899 wieder an das Tageslicht und werden heute im Luitpold-Muſeum aufbewahrt. Das Portal war übrigens bei dem Abbruch des Kloſters (Schullehrerſeminars) noch vollſtändig vorhanden. Eine unverſtändige Hand ſchlug aber von dieſem intereſſanten Bauſtück einfach die Köpfe ab!

VIII. DIE RENAISSANCE

UNIVERSITÄT – NEUBAUKIRCHE – ST. GERTRAUD – PROFANBAUTEN

DIE Anfänge der Renaiſſancearchitektur in Würzburg tragen zunächſt einen vorwiegend theoretiſchen Charakter: Lehrbücher, Schilderungen des Weſens des neuen Stils haben mehr zu ihrer Verbreitung beigetragen als ein unmittelbares Studium etwa der toskaniſchen Renaiſſance oder gar der Bruchſtücke des klaſſiſchen Altertums. So wurde der neue Stil hauptſächlich als ein Dekorationsſtil aufgefaßt, deſſen köſtliche Anmut und Heiterkeit man wohl zu ſchätzen verſtand, wenn man auch von den Grundregeln der Renaiſſancekunſt nur ſehr vage Begriffe hatte. Der neue Stil begnügte ſich jedoch in Würzburg nicht mit der beſcheidenen Aufgabe, durch maleriſche Gruppierung, durch Erker, Giebel und Türmchen reizvoll zu wirken; er wurde nicht nur zum Ausdruck des Wohlſtandes des Bürgertums, ſondern auch fürſtlicher und ſtädtiſcher Repräſentation. Im Hochſtifte, dem übrigens auch Konrad Celtis entſtammte, waren offenbar zuerſt humaniſtiſch gebildete Kleriker die Vermittler der Renaiſſanceideen an die Künſtler. Unter ihnen ragt beſonders Johann Egolph von Knöringen hervor. Der ihm eigene weite, weltmänniſche Blick, den er ſich in Italien erworben hatte, ließ ihn in umfaſſendem Maße zu den neuen künſtleriſchen Strömungen Fühlung gewinnen. Ein ſichtbares Zeugnis ſeines Kunſtverſtändniſſes iſt das Portal der alten Domſchule im Kreuzgang des Domes (S. 60).

Johann Egolph von Knöringen bewies ſeinen Scharfblick auch darin, daß er die Aufmerkſamkeit auf den jungen Julius Echter von Meſpelbrunn hinlenkte. Nicht nur der Politik der katholiſchen Reſtauration war damit eine überzeugte Kraft gewonnen. Es ſollte mit ihm auch der Pflege des Humanismus in jenem Sinne, wie ſie Joh. Egolph verſtand, eine von lebhaftem Ehrgeiz getriebene Perſönlichkeit zugeführt werden.

Die Regierungszeit des großen Fürſtbiſchofs Julius iſt denn auch gekennzeichnet durch eine verfeinerte Renaiſſancebildung. Der Biſchof ſelbſt iſt der vornehmſte Träger dieſer Bildung; aber er

iſt kein idealiſtiſcher Träumer mit grübelnder Genialität, ſondern ein wiſſenſchaftlicher, durchaus modern empfindender Menſch, jeder Aufgabe gewachſen und bei Durchführung ſeiner großen Ideen nicht allzuſehr eingedämmt durch übermäßige Zartfühligkeit.

Fürſtbiſchof Julius iſt der vielgefeierte Neubegründer der Würzburger Hochſchule, die nicht bloß eine Landesuniverſität, auch für alle Zeiten eine „feſte Burg der alten Kirche“ werden ſollte. Unvergänglichen Ruhm hat er ſich dadurch erworben, daß er wiſſenſchaftlich zu denken und künſtleriſch zu empfinden lehren wollte. Seine Wirkſamkeit als Bauherr nahm gewaltige Dimenſionen an. Die letzte und reichſte Entwickelungsphaſe des Renaiſſanceſtils in Franken iſt mit ſeinem Namen ſo innig verknüpft, daß die Kunſtgeſchichte von einem „Juliusſtil“ ſpricht. In dem erwähnten Panegyricus, den Chriſtoph Marianus auf Julius verfaßte, heißt es:

„Das wer ſein Aug auf Kirchen wendt,
Das Frankenland vor andern kennt,
Die ſchöne Dach, Maur, Türe neu
Zeigen bald was Würtzburgiſch ſei.“

Der Fürſtbiſchof, der gleichermaßen für die geiſtige und leibliche Wohlfahrt ſeines Volkes ſorgte, legte 1576 den Grundſtein zur Erbauung des Juliusſpitals und ließ den Bau, ein längliches Viereck, deſſen beide Hauptflügel gegen Süden und Norden durch kleine Seitengebäude verbunden waren, ſo raſch fördern, daß ſchon nach wenigen Jahren einzelne Teile bewohnbar waren und nach vier Jahren die Spitalkirche geweiht werden konnte. Von dieſen Gebäuden ſteht heute freilich nichts mehr. Das wahrſcheinlich aus Fachwerk aufgeführte Hofgebäude war ſchon nach 100 Jahren baufällig geworden, und eine Feuersbrunſt im Jahre 1699 tat das ihrige, um auch die Errichtung eines neuen Hauptgebäudes vorzubereiten. 1791 wurde dann der Vorderbau des Spitals von Grund aus neu errichtet. Nur im Torbogen des Fürſtenbaues findet ſich ein Relief aus der Zeit der Gründung des Spitals, Krankenpflege durch Seelſorger und Arzt, eine ſeltſame, bewußt archaiſierende, hartlinige Schöpfung; kompoſitionell unbeholfen mit ihrem Neben- und Übereinander einzelner Gruppen und Figuren, mit ihrem merkwürdigen Wechſel der Proportionen und dem naiven Verhältnis zwiſchen Figuren und Schauplatz, aber trotz-

Abb. 77. Hofanſicht des alten Univerſitätsgebäudes.

dem in den Einzelheiten beachtenswert und auch kulturgeſchichtlich nicht unintereſſant. Iſt aber von dem alten einheitlichen Bau mit ſeinen Galerien, Türmen und Eckgiebeln und ſeiner ſymmetriſchen Hofanlage nichts mehr vorhanden, ſo gewährt uns dafür das großartige Univerſitätsgebäude einen Einblick in die baukünſtleriſchen Tendenzen des ſog. Juliusſtiles. Das erſte Beiſpiel eines deutſchen

Hochſchulbaus! 1582—1591 wurde an der Durchführung des umfaſſenden Planes gearbeitet. Vier gleich hohe Flügel umſchließen einen anſehnlichen quadratiſchen Hof; die Südſeite bildet die Neubaukirche. Die drei Obergeſchoſſe des Gebäudes zeigen die verputzte Fläche nur durch die Anordnung der pfoſtengeteilten, breiten Fenſter unterbrochen. Gotiſierend erſcheint die Belebung der Gewände mit gekreuzten Stäben. Die Eck- und Mittelbauten ſind mit hohen, aus den Dachſchrägen ausſpringenden Volutengiebeln geſchloſſen. Die eigentliche Schauſeite des Gebäudes liegt nach der Domerſchulgaſſe. Die drei Portale in ſtreng antikiſierender Weiſe mit doppelten Säulenſtellungen eingefaßt, die Schäfte elegant kanneliert, laſſen jedoch die organiſche Verbindung mit der Faſſade vermiſſen. An den Toren ſind die drei Ordnungen zur Anwendung gekommen: die ioniſche am rechts gelegenen, die korinthiſche am mittleren, die doriſche am links errichteten Hauptportal. Die Verteilung der Maſſen, die durch eine große Feinheit der Details wirkſam gehoben wird, iſt ungemein geſchickt. Die Platte über dem Eingangsbogen iſt mit einem figürlichen Relief, der Sendung des hl. Geiſtes, verſehen, das den ſonſt unbekannten Meiſter Johann von Beundum zum Urheber hat. Die Halle des Haupteinganges ſchmückt ein zierliches gotiſches Netzgewölbe. In dem ſtimmungsvollen Hofe (Abb. 77) zeigt der öſtliche und weſtliche Flügel ausdrucksvolle Arkaden, gewaltige Ruſtikabögen auf Pfeilern; ein Triglyphenfries bildet den vornehmen Abſchluß dieſer urſprünglich als Spielhalle für die Studenten gedachten Anlage. Im übrigen iſt die Hofarchitektur einfach gehalten; nur in der Ecke rechts erſcheint ein kleiner rechtwinkliger Erker auf Konſolen. Die Frontſeite des Baues wurde 1584 von dem Würzburger Maler Alexander Müller mit Sinnbildern und Arabesken grau in grau bemalt; Spuren dieſer Malereien waren noch in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſichtbar. Die Fenſter der Aula waren mit Glasmalereien geſchmückt, die Joſt Amman in Nürnberg entworfen und Elias Dietward in Würzburg ausgeführt hatte.

Der architektoniſche Wert des Univerſitätsbaues darf nicht unterſchätzt werden. Gewiß ſpricht aus ſeinen Formen keine ſinnenfrohe, jubelnde Welt, aber das Bauprogramm der Anlage verlangte eine gewiſſe Würde und Strenge der Formen, eine vornehme Ruhe und Anſpruchsloſigkeit. Die Vorliebe für die Gotik mit ihrer Be-

tonung konſtruktiver Linien iſt noch keineswegs überwunden, während der Einfluß der „antikiſchen Art" auf ein Anpaſſen einzelner edler Motive und Kunſtformen ausgeht und zwar hier im ſtrengen Sinne Palladios, wie es dem Charakter einer Stätte ernſter Forſchung, die auf den Grundlagen der antiken Kultur aufgebaut iſt, am meiſten entſpricht. Aber all dieſer Formenernſt wird gemildert durch die zauberhafte Stimmung dieſes Hofes, die uns gefangen nimmt, wenn die Sonne einen Strahl in dieſe vornehme Einſamkeit ſendet und dem grünen Laub wie dem flimmernd-roten Geſtein ſeltſame Reflexe entlockt. Meiſter Adam Kal, der an dem Bau weſentlich beteiligt war, kann nur als bauleitender Architekt, keineswegs als Schöpfer des Bauplanes in Betracht kommen, wie er nach den Verſen des Poſthius mehr Maler oder Zeichner als Architekt geweſen iſt. Wir ſehen hier vielmehr einen erfahrenen Meiſter, wahrſcheinlich Wolfgang Beringer, am Werke, der von der Vereinigung der konſtruktiven Grundgedanken der deutſchen mit dem Formenſchatz einer geläuterten italieniſchen Bauweiſe die Bildung einer neuen nationalen Stilentwickelung erhoffte.

Derſelbe Meiſter wagte ſich auf derſelben Grundlage an eine noch bedeutſamere und auch ſchwierigere Aufgabe, an einen dem modernen Bedürfnis entſprechenden Kirchenbau. Die Idee des ganzen Baues ſoll von dem Biſchof Julius ſelber ſtammen; jedenfalls lag hier die Führung nicht in den Händen der Jeſuiten, mit denen Julius damals in offenem Streite ſtand, und von „jeſuitiſcher Gotik" ſollte man angeſichts dieſes Denkmals überhaupt nicht ſprechen. Daß im Zentrum des baukünſtleriſchen Empfindens des Biſchofs eine Verſöhnung zweier Weltanſchauungen ſtand, unterliegt keinem Zweifel und daß nach den ureigenſten Intentionen desſelben Biſchofs dieſer Bau, der zeitlich an der Spitze der wiedererwachten kirchlichen Architektur Deutſchlands ſteht, errichtet wurde, iſt ſehr wahrſcheinlich; denn in der Sitzung des Domkapitels vom 7. Mai 1582 berichtete der Domdechant, wie der Bau ausgeführt werden ſolle, habe der Biſchof noch nicht überdacht; der Plan des Mainzer Baumeiſters gefalle ihm nicht; er wolle den Baumeiſter der Fugger, vermutlich Jakob Eſchay, der vorteilhaft und billig zu bauen verſtehe, nach Würzburg kommen laſſen. Im Oktober 1582 iſt denn auch wohl in Vertretung Eſchays Kaſpar Hag, ein bekannter Augsburger Zimmermann, in Würzburg anweſend.

Abb. 78. Inneres der Univerſitäts-(Neubau)Kirche.

Die Kirche iſt keine Jeſuitenkirche, ſondern die erſte Univerſitätskirche Deutſchlands, errichtet mit der ausgeſprochenen Abſicht, die Raumgeſtaltung des Innern durch die Zweckvorſtellung beſtimmen zu laſſen (Abb. 78). Die dreiſchiffige Kirche, ein Rechteck, an das ſich öſtlich eine Apſis anſchließt, wurde mit zwei Emporenreihen ausgeſtattet und ſo, worauf C. Gurlitt ſchon hingewieſen hat, durch die Wiederholung der Grundanlage gleichzeitiger evangeliſcher Schloßkapellen das klarſte Schema einer Predigtkirche herausgearbeitet. In drei ſich in den Höhen verjüngenden Stockwerken,

getrennt durch Architrave und Baluſtraden, iſt das Syſtem der Rundbogenarkaden angewendet. Pfeiler und Bogen haben die römiſche Gliederung, dazu geſellen ſich vorgelegte Halbſäulenſtellungen, die regelrichtig von der ſchweren, reich behandelten doriſchen zur leichteren ioniſchen und zuletzt zur korinthiſchen Ordnung aufſteigen. Spricht aus dieſen Bauformen der ſtrenge Klaſſizismus der italieniſchen Hochrenaiſſance, ſo zeigen die rundbogigen Fenſter wohl die Einfaſſung mit architravierten Rahmen, aber auch derbes ſpätgotiſches Pfoſten- und Maßwerk mit Fiſchblaſen und Naſen. Dem faſt allzu Korrekten der Architektur des ganzen Innenraumes war durch eine kräftige Farbenpracht, durch reiche Vergoldungen, in denen die Kapitelle, Geſimſe, Frieſe und Gurten erglänzten, dann durch die Glasgemälde, die die Fülle des Lichtes dämpften, das durch die große Zahl der weiten Fenſter einſtrömt, ein maleriſches Moment beigegeben. In der Mitte der Kirche aber ſtand das kunſtvolle Grabmal des Fürſtbiſchofs von dem Mainzer Bildhauer Joh. Robin, 1589 alſo noch zu Lebzeiten des Biſchofs gefertigt; an einem Pfeiler ſtieg die figurenreiche Kanzel empor, in der Mitte des Chores ſtand der von den Mainzer Meiſtern Johann Fabri und Johann Robin gefertigte, bis zum Gewölbe emporragende Hochaltar mit ſeinen Alabaſterreliefs und Alabaſterfiguren. Bald nach Julius' Tod (1617) wurde durch den Einſturz des Gewölbes des Mittelſchiffes all dieſe Herrlichkeit, das Juliusdenkmal ſamt der übrigen reichen Ausſtattung, in Trümmer geſchlagen. Ein Teil der Kirche mußte abgetragen und eingelegt werden. Die Univerſitätskirche, die 1591 in Gegenwart des Herzogs Wilhelm von Bayern und ſeiner Gemahlin Renata feierlich eingeweiht worden war, ließ, infolge des Drängens des Biſchofs eilig gebaut, die nötige Sorgfalt in Fundamentierung und Konſtruktion vermiſſen. 50 Jahre lang bot die Kirche nun den Anblick einer den Unbilden der Witterung und der Menſchen preisgegebenen Ruine. Erſt Johann Philipp von Greifenklau war es 1696 beſchieden, den Wiederaufbau durchzuführen. Damals erhielt die Kirche im weſentlichen durch Antonio Pedrini ihre heutige äußere Geſtaltung; ſo ſind an den Langſeiten die Strebepfeiler zu gewaltigen doriſchen Pfeilern umgebildet worden, ſo erhielt der vor die Weſtfaſſade vorſpringende Turm in der oberen Hälfte eine Veränderung ſeiner Geſtalt (Abb. 79). Die unteren Teile des Turmes wachſen auf hohem Unterbau empor;

ohne Rückſicht auf die Horizontalteilung der übrigen Fronten erheben ſich die mit ſtarken Eckverkröpfungen verſehenen zwei Geſchoſſe des Turmes. Die ſehr hohen, mächtig aufſtrebenden Pilaſter, unten doriſche, oben ioniſche, ſchließen oben und unten eine reiche, wenn auch von innerem Widerſtreit nicht ganz freie Dekoration in ſich ein: unten die aus acht Fiſchblaſen gebildete Roſe und darüber das hohe mit Pfoſten geteilte Maßwerkfenſter, das mit einem reich profilierten Bogengiebel geſchloſſen und von zwei figurierten Konſolen flankiert wird, auf denen ſich mit Fruchtkränzen verzierte Pyramiden erheben. Auf die Sohle des Maßwerkfenſters wurde ſpäter eine breite barocke Wappentafel geſtellt, auf der behaglich zwei Putten ſitzen. Mit dem reichen, antik gegliederten und figurengeſchmückten Portal bildet die Dekoration der Faſſade ein gewaltiges, wirkungsvolles Präludium. Bei der Ausführung dieſes Portalbaus lieh Joſt Amman ſeinen Rat, der durch ſeine Beziehungen zu dem humaniſtiſch gebildeten, geiſtvollen Leibarzt des Biſchofs, dem Dichter Johannes Poſthius, einen nicht zu unterſchätzenden Einfluß auf die monumentale Dekoration des Baues gewann. Die Figuren des Tores ſind von der Hand des ſeit 1582 bei den Univerſitätsbauten beſchäftigten tüchtigen, aber liederlichen Bildhauers Erhard Barg aus Komburg, der vermutlich auf Empfehlung des als Kunſtfreund berühmten Humaniſten Erasmus Neuſtetter, genannt Stürmer, hier Beſchäftigung gefunden hat; die übrigen Bildnereien ſtammen von dem bereits erwähnten Bildhauer Michael Kern.

Das dem Turm aufgeſetzte achteckige Halbgeſchoß, das einſt mit Oktogonhelm, heute in Kuppellinie mit Laterne endet, wie die um den Turm geführte, mit Pyramiden und Kugeln geſchmückte Galerie iſt das Werk Antonio Pedrinis, der hier, wie in allen Teilen, die er wiederherſtellte, ſeine reſolute Meiſterſchaft bewährte. Von glücklichſter Wirkung iſt übrigens auch die in Würzburg ſeit alters her übliche Verwendung zweifarbigen Sandſteins, eines roten für die geſamten Maſſen und architektoniſchen Glieder, eines helleren für die Skulpturen und Fenſterfüllungen. Bei der Säkulariſation wurde die Kirche geſchloſſen und zur Aufbewahrung von Akten und Büchern beſtimmt. Sechs Jahrzehnte wurde kein Gottesdienſt mehr darin gehalten. Für die Verwendung des Baues ſelbſt wurden mit der Zeit verſchiedene, zum Teil recht abenteuerliche Pläne entworfen. Indes ſiegte doch zuletzt nach harten Prüfungen

die Ehrfurcht vor dem Stifter der Hochſchule. 1867 wurde die Kirche ihrem urſprünglichen Zwecke wieder zurückgegeben, 1884 wurden die verſchiedenen Freskogemälde der Kirche von dem Maler Hugo Barthelme aus München († 1895), einem Schüler von Heß und Schraudolph, ausgeführt. Als unter der Tünche an den Längsſeiten des Mittelſchiffs in den Zwickeln der Bogenſtellungen in Gold aufgeſetzte Ornamentmalereien aus Julius' Zeit zum Vorſchein kamen, wurde auch ihre Wiedererneuerung veranlaßt.

Zu einer echten, einfachen Juliuskirche ward die Pfarrkirche St. Gertraud, die 1612 neu errichtet wurde. Der alte Bau Enzelins, dem 1250 ein Chor angebaut worden war, war baufällig geworden. Auch der 1613 aufgeführte Neubau iſt einſchiffig. Die Fenſter ſind ſpitzbogig mit gotiſchem Maßwerk. Das heute (nach dem alten Muſter erneute) Portal iſt eine Arbeit Michael Kerns. An der Außenmauer der Kirche (Nordweſtſeite) be-

Abb. 79. Turm und Faſſade der Univerſitäts-(Neubau)Kirche.

findet ſich ein umfangreicher, jedoch nicht ſehr bedeutender Ölberg, der dem Sohne Til Riemenſchneiders, Jörg Riemenſchneider, zugewieſen wird.

Abb. 80. Erker am biſchöflichen Palais. (Curia Conti.)

Ähnlich wie St. Gertraud wurde auch Kirche und Kloſter Unterzell, eine anmutig am Main gelegene Schöpfung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts, unter Biſchof Julius durch Lazaro Agoſtino völlig umgebaut; nur der Turm in ſeinen vier Untergeſchoſſen gehört noch der Gründungszeit an.

Mit welchem Eifer Biſchof Julius den Umbau des mittelalterlichen Marienberges zu einem mächtigen modernen Fürſtenſchloſſe betrieb, haben wir bereits geſehen (S. 100 ff.). Julius bedurfte als Landesherr der Architektur, um ſeinem Leben und Handeln Gewicht und Bedeutung zu geben: ſeine Humanitätsideale ſind in ſeinen Bauwerken ebenſo verkörpert wie ſeine ganze ariſtokratiſche Lebensauffaſſung. Die Pflege der Kunſt war ihm eine Herrſcherpflicht. Schöne Wohnſtätten und reichfundierte Wohltätigkeitsanſtalten ſollten den Ruhm der Stadt und des Hochſtifts mehren. Unter den Profanbauten, deren Entſtehung der Fürſt-

biſchof im Intereſſe der Stadt gefördert hat, iſt der edelſte Repräſentant die alte Curia Conti, der heutige Wohnſitz des jeweiligen Bi-

Abb. 81. Michael Kern: Alabaſteraltar in der biſchöflichen Hauskapelle.

ſchofs von Würzburg, die von Julius Neffen, dem Domherrn Julius Ludwig von Meſpelbrunn als Renaiſſancebau umgeſtaltet wurde. Von demſelben Meiſter, der die Ecktürmchen am Chor der Kirche u. a. auf dem Marienberg ſchuf, ſtammt auch der ſechseckige Eckerker

an dem Biſchofshofe, der in zwei Geſchoſſen prächtige, reichgeſtaltete Hermen, ausdrucksvolle Kaiſerköpfe, Volutenkonſolen und zierliche Flachornamente aufweiſt (Abb. 80). Phantaſievolle Erfindung paart ſich an dieſem maleriſchen Prunkſtück mit Eleganz und Kraft der Formen. Über dem großen weſtlichen Einfahrtstore mit ſeinen ungeheuer derben Buckelquadern, die an den Feſtungscharakter gemahnen, befindet ſich das Echterſche Wappen. An der Hauptfaſſade aber erſcheint ein kleineres zierliches Portal mit kannelierten korinthiſchen Säulen; ein hoher, phantaſtiſch geſchweifter Giebel krönt den ſtattlichen Bau. Die Hauskapelle des biſchöflichen Palais ſchmückt ein in Alabaſter ausgeführter Altar von Michael Kern, in der Art der gleichzeitigen Epitaphien aufgebaut, ein architektoniſch fein gegliedertes, mehrgeſchoſſiges Prachtſtück von reichem Leben und guten Verhältniſſen. Neben dem Mittelteil, das die Ölbergsſzene im maleriſch behandelten Relief enthält, ſtehen in Niſchen die idealen, aber unperſönlichen Geſtalten der Apoſtel Petrus und Paulus, darüber im Mittelfelde die etwas manierierte Kreuzigung Chriſti im Hochrelief, zu beiden Seiten erheben ſich freiſtehende Biſchofsſtatuetten, als Bekrönung erſcheint das von zwei lebhaft bewegten Engeln gehaltene Echterwappen, über dem ſich eine ritterliche Heiligengeſtalt erhebt. In der Predella iſt in kleineren Maßen in flüchtigem Relief das letzte Abendmahl dargeſtellt. In der reichen Ornamentik des ſauber durchgeführten Altars fallen beſonders die geflügelten Engelsköpfe und die Fruchtgehänge auf, die auch Kerns Mitwirkung bei der Ausſchmückung der Faſſade der Univerſitätskirche bezeugen (Abb. 81).

Von dem gleichen Meiſter, der die Curia Conti erbaute, rührt auch ein anderes ſtattliches Giebelhaus, der „vordere Kreſſenhof", der heutige „Wittelsbacher Hof" her, bei dem jedoch mit Ausnahme des reich- und feinprofilierten polygonen Eckerkers alle Gliederungen des Äußeren auf einen einfachen, harmoniſchen Ausdruck zurückgeführt ſind. Ein ähnlicher Zierbau mit maleriſchem Eckerker und Giebel war auch der „Hof zum Schöneck" (Martinsgaſſe), der leider bei einem modernen Umbau viel von ſeinen urſprünglichen Reizen einbüßte. In Julius' Zeit fällt auch die Umgeſtaltung einer großen Anzahl mittelalterlicher Domherrenhöfe. 1575 wurde die Curia Tannenberg (Paradeplatz), berühmt durch ihren reichen Wappenſchmuck, 1626 der ſtimmungsvolle Zandt-

ſche Hof (Domerſchulgaſſe) im Geſchmacke der neueren Zeit umgebaut.

Das Problem des Hinzufügens moderner Formen wurde dann noch weiter an einem anderen maleriſchen Bau zu löſen verſucht, der den Sturm der Zeiten leidlich überdauert hat, an dem Sandhof, urſprünglich Beſitz der Würzburger Patrizierfamilie von Santhoven, ſpäter der aus Ochſenfurt ſtammenden Familie Ganzhorn. Dr. jur. utr. Johann Wilhelm Ganzhorn, der als reicher Privatmann ſeinen gelehrten und künſtleriſchen Neigungen lebte, ließ in dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts den alten Hof im Renaiſſancegeſchmacke umbauen. Die Hofſeite des Baues zeigt eine Faſſade mit ſchmuckem Erker, der rechtwinklig auf drei mit Masken geſchmückten Konſolen vorſpringt und mit drei Hermen ausgeſtattet iſt, von denen zwei in der Bewegung des Gebälktragens aufgefaßt ſind (Abb. 82). Aber welche Hermen! Wohl Männer- und Frauenleiber, die nach unten in ſich verjüngende ornamentierte Pilaſter übergehen, denen aber dann plötzlich die beiden

Abb. 82. Hoffaſſade des Sandhofes, Giebel und Erker.

Füße wachſen. Die Brüſtung des Erkers iſt mit zwei Köpfen und einer weiblichen Relieffigur vertikal gegliedert. Über dem Erker erhebt ſich in drei mit Pilaſtern und Geſimſen behandelten Geſchoſſen ein aus dem Dache vorſpringender üppiger Giebel, deſſen Winkel mit derben, horn- und volutenartig geſchweiften Formen ausgefüllt ſind, die ſich

Abb. 83. Heiliger Georg mit dem Drachen. Stuckdekoration im Sandhofe.

an beide Seiten anlegen. Ein polygones Türmchen, ehemals mit ſchöner Spindeltreppe, hohe Giebel am linken und rechten Flügel, von denen der erſtere, reicher ausgebildet, ein von zwei Engeln gehaltenes Wappen zeigt, endlich ein rundbogiges Pförtchen mit Gedenkſtein vervollſtändigen den Eindruck des Waltens eines ebenſo naiven als ſtolzen Kunſtgefühls. Im Innern aber lebte dieſelbe Schmuckfreudigkeit in den lebendig erfundenen, meiſterhaften Stuckgebilden figürlicher und ornamentaler Art, die die Decken und Wände

Abb. 84. Sog. roter Bau des Rathauſes.

des Vorplatzes, des Feſtſaales und der Bibliothek in ähnlicher verſchwenderiſcher Fülle bedeckten, wie in der alten Aula des Franziskanerkloſters. Ein Teil der Originale der von Italienern ausgeführten Stukkaturen befindet ſich jetzt im Bayriſchen Nationalmuſeum in München, doch iſt die herrliche Stuckdecke, wie das Hochrelief Sankt Georg mit dem Drachen, das einſt den Saal des Hauſes zierte, erhalten geblieben (Abb. 83).

Die Zeit des Fürſtbiſchofs Julius iſt endlich auch durch zwei Portale am Rathaus vertreten, von denen das größere, elegant in ſeinen Formen, von kannelierten joniſchen Säulen umfaßt wird; es ſtammt von derſelben Hand, die am Portal der Univerſitätskirche tätig war. Im Jahre 1659 wurde aber der Rathauskomplex noch durch den ſogenannten roten Bau erweitert (Abb. 84). Seine Entſtehung fällt in die Regierungszeit des Fürſtbiſchofs Johann Philipp von Schönborn, in den Beginn der glänzenden Bauepoche des Italieners Pedrini — der Bau ſelbſt aber iſt in der Kompoſition ſeiner Faſſade ein echter deutſcher Renaiſſancebau, kraftvoll in derber, faſt ornamentloſer Ruſtika aus rotem Sandſtein aufgeführt, bei kleinen Abmeſſungen von einer gewaltigen Wucht, die faſt an Kraftüberſchuß gemahnt. Doriſche Pilaſter gliedern bis zum geſchwungenen Giebel hinauf die Faſſade. Unter den hohen Fenſtern, deren Detail freilich einen fremden Einſchlag verrät, erſcheinen die Wappen des Kurfürſten von Mainz und Fürſtbiſchofs von Würzburg, Johann Philipp von Schönborn, des Dompropſtes v. Stromberg und des Domdekans v. Roſenbach. Das beſonders gewaltige Erdgeſchoß iſt als Durchfahrt mit Bogenhalle ausgebildet; als Schlußſteine haben grinſende Masken Verwendung gefunden. Der Erbauer war der Steinmetz Sebaſtian Fillinger, die Giebelarchitektur entwarf der ſehr tüchtige Steinmetz Heinrich Eberhard. Nach den Ratsrechnungen erhielt Fillinger 6550 fl. für den Bau, der Bildhauer Hans Philipp Preiß 30 fl. für die Wappen und Schlußſteine. Ein geſundes bürgerliches Renaiſſanceempfinden, das einige Teile des Baues in höchſt maleriſcher Gruppierung geſtaltete, zeigt ſich in den Anordnungen der Höfe, Treppen, Vorzimmer und Säle. In der „grünen Stube“ wurden häufig feuchtfrohe Ratsſchmauſereien abgehalten, die „große Ratsſtube“, ein prächtiger, reich mit Stukkaturen geſchmückter Saal, war die würdige Stätte der Ratsherren-Sitzungen.

Abb. 85. Holzſchnitzereien am Ehemannſchen Hauſe (Auguſtinergaſſe).

Daß die kräftige Formengebung der unteren Teile an der Rathausfaſſade dem Feſtungscharakter entſpricht und manche derbe Einzelheit des Baues auf die Mitwirkung Pedrinis hinweiſt, ſei nicht verſchwiegen. Offenbar hatte der Fürſtbiſchof veranlaßt, daß die Faſſadenentwürfe des Würzburger Meiſters von Pedrini, der damals ſchon für Mainz tätig war, durchgearbeitet wurden.

DER FACHWERKBAU

Eine ziemliche Menge Würzburger Holzhäuſer weiſt darauf hin, daß, während die ſteinerne Giebelfront große und wichtige architektoniſche Aufgaben an ſich nahm, der Fachwerkbau für die bürgerliche Architektur um ſo mehr ſeinen alten Wert bewahren konnte, als er Neuerungen der Renaiſſance gegenüber ebenſowenig ſich verſchloß, wie er die Anklänge an gotiſche Formenbildung preisgab. Wie anderwärts mußten auch hier die meiſten Fachwerkfaſſaden erſt von der ſie umhüllenden Putzdecke befreit werden; denn der übertünchende Einfluß des Klaſſizismus war in Würzburg namentlich am Anfange des 19. Jahrhunderts eifrig am Werke. Zu den bemerkenswerteſten Fachwerkhäuſern gehört der Bau im Hofe des Ehemannſchen Anweſens in der Auguſtinergaſſe aus dem Jahre 1547 (Abb. 85). Der Aufbau zeigt ein völlig offenes Erdgeſchoß und zwei Stockwerke. Über einem achteckigen Steinpfeiler, den eine ſchlichte Kapitellplatte abſchließt, iſt ein Sattelholz angeordnet, deſſen Mitte eine von Konſolen umgebene Engelsfigur ſchmückt. Der darüberliegende gegliederte Unterzug iſt mit Löwenköpfen geziert. Beſonders ſorgfältig ſind die fünf Ständer des erſten Stockwerks ausgebildet, die neben ornamentalem Schmuck noch mit in Hochrelief gehaltenen Figuren ſpätgotiſchen Charakters verſehen ſind. Bei dem namentlich reich behandelten Mittelſtänder zeigt die Auskragung die Juſtitia in Engelsgeſtalt, darunter die hl. Maria mit dem Kinde; an den übrigen Fachwerkpfoſten, welche die beiden hh. Johannes, Urſula und Barbara enthalten, erſcheinen Karyatiden, Vaſen mit Früchten tragend, echte Renaiſſanceformen, die ſich ähnlich auch an den Auskragungen wiederfinden. Das Holzwerk der Fenſterbrüſtungen iſt reich ausgebildet. Ganz weſentlich einfacher iſt das Fachwerk des zweiten Stockwerkes. Gebogene Riegel mit Ausſchnitt und Naſe finden ſich hier und an einem erkerartigen Fachwerkvorbau in der Auguſtinergaſſe, an dem früheren „Hof zum Schultheißen", im Volksmund „Mordhof" genannt. Von anderem Charakter iſt die ungemein reiche Holzfaſſade des Bachmannſchen Hauſes in der Neubauſtraße aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts (Abb. 86). Faſt alle Konſtruktionsteile ſind an dieſem Prunkſtück mit Schnitzereien, mit Figuren in Niſchen und Ornamenten geſchmückt. Unter einem Relief, das eine Knabengeſtalt mit delphinartigem Unterkörper zeigt, ſteht die Inſchrift:

Abb. 86. Holzfaſſade des Bachmannſchen Hauſes (Neubauſtraße).

O Meeres Wunder in der Stadt:
Ein Zimmermann dies Haus erbauet hat.

Freilich läßt ſich nicht leugnen, daß der nachbildende Zimmermann einen ſchielenden Blick auf Steindekoration geworfen hat, als er ſeine ebenſo anmutige als urwüchſig wirkende Faſſade zur Ausführung brachte. Ein ungemein maleriſcher polygoner Holzerker nach Art der mittelalterlichen Chörlein, mit aufſteigendem Helmdach und einer kleinen Steinfigur unten an der Spitze der Auskragung, befindet ſich an dem alten Gaſthof zu den drei Kronen (Abb. 87). Die maleriſche Wirkung einer großen Anzahl von Würzburger Höfen, die in der Renaiſſancezeit entſtanden ſind, wird durch die ſich vor den ganzen Bau legenden braunen Holzgalerien mit ihrer ſchlichten materialgemäßen Behandlung der

Holzpfeiler und Bogen weſentlich bedingt. Ein gutes Beiſpiel dafür iſt der ſtattliche „Bauernhof“ (Dettelbachergaſſe), deſſen Faſſade auch mit alten Malereien wirkungsvoll geſchmückt iſt. Nicht mit Unrecht hat man ihn „eine gut bürgerliche Ausgabe eines italieniſchen Renaiſſancepalaſtes“ genannt.

Abb. 87. Holzerker an dem Gaſthof „Zu den drei Kronen“.

Abb. 88. B. Heinrich Nickels Torrelief am Juliusspital: Bischof Julius, den Bauriß des Spitals in Empfang nehmend. (Entwurf von Chr. Fesel.)

IX. DAS BAROCK

DER „WÜRZBURGER STIL" – DIE KIRCHE DER KARMELITEN – STIFT HAUG – DIE BEFESTIGUNGSBAUTEN – DAS RESIDENZSCHLOSS AM RENNWEG – DAS JULIUSSPITAL UND SEIN GARTENPAVILLON – PROFANWERKE

Den stolzen Aufschwung der Würzburger Kunst vermochte der dreißigjährige Krieg nur vorübergehend einzudämmen. Fast wäre der Kulturentwicklung der unselige Hexenwahn, der unter Bischof Philipp Adolf von Ehrenberg zahllose Opfer forderte, gefährlicher geworden. Die Hexenfurcht, von der das Hofgesinde nach der Hinrichtung des eigenen Vetters des Bischofs befallen war, bestimmte übrigens den Bischof zur Errichtung der interessanten Steinbilder der sieben Fälle auf der Straße nach Höchberg, die, bisher arg verwittert, neuerdings wieder renoviert wurden.

Ein Denkmal, das deutlich zeigt, wie rasch die Leiden und Lasten des dreißigjährigen Krieges überwunden wurden, lernten

wir bereits in dem „roten Bau“ des Würzburger Rathauſes näher kennen. Unter Johann Philipp von Schönborn, der gleichzeitig Kurfürſt von Mainz war, entwickelte ſich aufs neue eine lebhafte und künſtleriſch bedeutſame Bautätigkeit, die offenbar Wert darauf legte, daß die Neubauten namentlich in der Giebelgeſtaltung an die vor dem Kriege entſtandenen Bauwerke anknüpften. Wie von einem „Juliusſtil“, ſo ſpricht die Kunſtgeſchichte auch von einem „Würzburger Stil“ dieſer Epoche, der auswärts namentlich in Mainz durch Feſtungstore, Faſſaden und Kapellen vertreten iſt. Dieſer „Würzburger Stil“ iſt im weſentlichen eine Vermiſchung der älteren, durch die deutſche Renaiſſance überlieferten Bauweiſe mit ausländiſchem Einfluß, und zwar vorwiegend mit jenen Formenbildungen, wie ſie Pedrini einführte, der das geſamte Würzburgiſche Bauweſen beherrſchte, aber dabei keineswegs als ein „Mann voll roher Kraft“ auftrat.

Die Zeitumſtände brachten es mit ſich, daß er zunächſt als Feſtungsbaumeiſter dem Kurfürſten von Mainz näher trat. Klarer und weitaus nüchterner als die meiſten ſeiner italieniſchen Zeitgenoſſen, nicht unempfänglich für den Reiz der einfachen Formgeſetze, aber oft derb und infolge dieſer Derbheit abgeſtumpft gegen alle feineren Nuancen, erfaßt Pedrini ſeine verſchiedenartigen Aufträge mit dem ſtolzen Wagemut Eines, der die techniſchen Aufgaben ſicher in ſeiner Hand hält. Seine Befeſtigungswerke wie ſeine Umbauten und ſeine ſelbſtändigen architektoniſchen Schöpfungen, bei denen er nach dem Vorbild Sanmichelis das Ernſte und Trotzige mit der Schönheit der antiken Syſteme und ihrer Verhältniſſe verbinden möchte und ſich mit archäologiſchem Eifer namentlich des romaniſchen Stiles annimmt, ſtellen das höchſte Maß von Erfindungskunſt und dabei die unbedingte Eintracht zwiſchen Zweck und Form dar.

Abgeſehen von ſeiner Mitwirkung bei dem Rathausbau war ſein Erſtlingswerk die Kirche der unbeſchuhten Karmeliten, an der er von 1662—69 baute. Man hat bei dieſem Bau die außerordentliche Derbheit und Schlichtheit getadelt und namentlich das Starre, Schwerfällige, Monotone der Formenbildung beklagt, ohne zu bedenken, daß Pedrini gerade bei der Ausführung dieſes Baues durch die Regel des Ordens vielfach gehemmt und gebunden war. Als der Bauriß der Karmelitenkirche vom Pro-

vinzialdefinitorium in Wien genehmigt wurde, geſchah es unter der ausdrücklichen Bedingung der größten Schlichtheit. In Beobachtung dieſer Vorſchriften griff Pedrini in gewiſſem Sinne auf das romaniſche Syſtem zurück, als er den Bau ſchuf, der nach ſeiner Wirkung als der erſte italieniſierende Barockbau Frankens bezeichnet werden muß. Er legte der Kirche die Maßverhältniſſe des Mittelquadrates zugrunde und kam ſo zu einer ausgeſprochen querhausartigen Geſtaltung. Dem weitgeſpannten Tonnengewölbe gab er durch breite Quergurten und feine Diagonalrippen eine Felderteilung, die Seitenſchiffe wurden als Altarniſchen ausgebildet. Als Stützen ſind gewaltige, mit Durchgängen verſehene Pfeiler eingeführt, die durch Liſenen und Querſimſe belebt ſind. Der Chor iſt erhöht und mit einem Kreuzgewölbe geſchloſſen. Die Faſſade zeigt die allgemeine Dispoſition des Barock; über einer toskaniſchen erhebt ſich eine joniſche Säulenſtellung; zwei oben abgerundete tiefe Niſchen, die mit Statuen beſetzt ſind, beleben die Faſſade, die im allgemeinen auf kräftige Licht- und Schattenwirkung hinarbeitet. Ein maſſiger niederer Turm, der hier nichts bedeuten ſoll, baut ſich nördlich ein. Eine merkwürdige Erneuerung eines ſpezifiſch romaniſchen Gedankens bietet die Krypta unter der Kirche mit ihrem rieſigen, von mächtigen Pfeilern getragenen Gewölbe; ſie diente als Begräbnisſtelle für Adelige und Bürgerliche wie für die Karmeliten. Im allgemeinen iſt die Kirche gewiß kein Bau von feinem Formgefühl, aber ein echter Karmelitenbau, breit und ſchwer, eine echte Volkskirche, anſpruchslos in Reih und Glied mit der Häuſerzeile eines kleinbürgerlichen Stadtviertels gebaut.

Zu ihrer Ausſchmückung ſteuerten Würzburger und fremde Meiſter redlich bei; den Hochaltar, an deſſen bildneriſcher Ausſtattung J. P. Wagner und der ältere Hans Philipp Preiß beteiligt waren, ſchmückt als Altargemälde die Vermählung Mariä; ein tüchtiges Werk des farbenfrohen Rubensſchülers Abraham van Diepenbeeck (1596–1675). Johann Chriſtoph Storrer (1611–1671), einem in Mailand durch Procaccini ausgebildeten Konſtanzer Maler, iſt die Darſtellung des hl. Borromäus, wie er in den Straßen Mailands den Peſtkranken die hl. Wegzehrung reicht, zuzuſchreiben. Die übrigen Altarbilder ſind zumeiſt von dem aus Antwerpen ſtammenden Meiſter Jan Baptiſt de Ruel und von Oswald Onghers gemalt.

Die Kanzel, zu der der Zugang durch den Pfeiler führt, an dem sie angebracht ist, ist ein Produkt des Empirestils.

Kunstgeschichtlich am bedeutungsvollsten ist das ergreifende Holzkruzifix, das früher in der Krypta der Kirche hing; seine Entstehungszeit fällt in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. Wenn auch kein Meisterwerk der deutschen Plastik, ist doch der Gekreuzigte, das Haupt durch einen breiten Reif gekrönt, mit einem Lendenschurz in weiten Falten bekleidet, die Füße mit einem Nagel befestigt, eine für die alte fränkische Bildschnitzerschule charakteristische Leistung. Das Werk befand sich einst in dem Kloster der Büßerinnen von St. Magdalena, der sogenannten Reuerinnen, das im Mittelalter an derselben Stelle stand, wo sich jetzt das Kloster der Karmeliten erhebt. —

Aufwärtsentwicklung war das Ziel Pedrinis. Voller Kraft und froher Schaffensluft ging er an eine verlockendere Bauaufgabe, die sein eigentliches Lebenswerk genannt werden könnte, an den Bau der Kirche Stift Haug. Wie wir wissen, war das alte Kirchengebäude von Stift Haug 1657 niedergerissen worden, um die Festungswerke aufführen zu können. Der Bischof Johann Philipp von Schönborn hatte versprochen, er werde einen Teil der zur Erbauung einer neuen Kirche nötigen Mittel gewähren. Da er sich aber nicht beeilte, sein Versprechen einzulösen, wurde er mit Vorstellungen des Stiftes, bald in devot bittendem, bald in energisch mahnendem Ton gehalten, überschwemmt, bis er nach kurzem Schwanken bezüglich der Wahl des Baumeisters am 23. Februar 1670 an Pedrini den endgültigen Auftrag zur Ausarbeitung eines Bauprojektes erteilte. Im Anfang April legte der Meister Risse und Pläne vor und schon am 16. April 1670 erfolgte die feierliche Grundsteinlegung. Zwanzig Jahre lang wurde, allerdings mit Unterbrechungen, an der Kirche gebaut, fünf Bischöfe wurden Zeugen ihres allmählichen Werdens. Pedrini gestaltete noch daran, während der Bau im Wachsen begriffen war; er hatte die Richtung auf den Zentralbau von Anfang an eingeschlagen und im Laufe der Jahre seine größte Sorgfalt dem Problem der Kuppel zugewendet. So konnte er 1677 zwei Aufrisse vorlegen; einen für eine große, einen für eine kleinere Kuppel. Den Verhältnissen des Stiftes entsprechend entschloß man sich schließlich für Ausführung der kleineren Kuppel. Trotz aller Sparsamkeit verschlang

Abb. 89. Inneres der Kirche von Stift Haug.

der Kirchenbau im Laufe der vielen Jahre ganz beträchtliche Summen; er erforderte auch von 1687 ab koſtſpielige Reparaturen: Gewitterſtürme hatten die Kuppel und die Laterne beſchädigt, ſpäter waren das Portal, die Geſimſe am Portal, die Kuppel und das Langhaus ſchadhaft geworden. Noch 1691 erwies ſich eine Änderung der bisher geſchloſſenen Kuppel nötig; um beſſere Lüftung zu ermöglichen, wurden vier Fenſterflügel in die Kuppel eingeſetzt u. dgl. m. Mit einem Wort: der Kirchenbau konnte zu keinem rechten Ende kommen. Und es iſt begreiflich, daß ſich bald ein Kranz tiefſinniger Volksſagen um den Meiſter und ſeinen kühnen Kuppelbau rankte. Endlich, am 5. Auguſt 1691, fand durch

den Fürſtbiſchof Johann Gottfried von Guttenberg die Einweihung der Kirche ſtatt.

Der Grundriß vom Stift Haug wird mit Vorliebe als von dem des einflußreichen Geſù in Rom abgeleitet bezeichnet. Der überwältigende Begriff, der mit dieſem Bau Vignolas verbunden iſt, will den Wert der Schöpfung Pedrinis nicht zur richtigen Schätzung gelangen laſſen. Und doch hat ſich Pedrini den Armen ſeiner Landsleute mehr wie jeder andere italieniſche Baumeiſter entwunden, mehr wie jeder andere ſich mit dem Weſen deutſcher, beſonders mittelalterlicher Kunſt vertraut hat. Pedrinis Entwicklung läßt ſich am beſten von dem Würzburger Karmelitenbau an beurteilen, wo er die Volksſprache ungezwungen anwendet; er macht keinerlei verwegene Sprünge, ſondern läßt uns an den einzelnen Phaſen ſeines ernſthaften Ringens mit den künſtleriſchen Formen teilnehmen. Wir können verfolgen, wie er ſich auf dem Boden Würzburgs beſtrebt, für romaniſche Anregungen moderne Verwertung zu finden. So ſchon bei der Querſchiffbildung im Karmelitenkloſter, aber in weit künſtleriſcherer Art im Stift Haug, wo ihn das Problem reizt, durch apſidale Ausbildung der Querſchifflügel die Idee der Zentralanlage mit baſilikalem Plan zu vereinigen (Abb. 89). Im Keime läßt ſich ferner die Anordnung von Kapellen in den Querſchiffen, wie ſie Stift Haug aufweiſt, ſchon in der Karmelitenkirche verfolgen. Die höchſte Kraft entwickelt Pedrini im Mittelbau von Stift Haug, der ſich auf kräftigen, von einem Pilaſterpaar geſchloſſenen Vierungspfeilern erhebt, und darüber ſteigt die ſich aus dem Achteck entwickelnde, reich gegliederte Kuppeltrommel empor, deren Durchmeſſer 13 m beträgt. Dieſe Kuppel, die auf vier Bogen von $9^1/_2$ m Spannweite ruht, ließ urſprünglich nur durch die Laterne Licht einſtrömen, erſt ſpäter wurden, wie wir ſahen, Fenſter über den Zwickeln geöffnet. Andere Anordnungen des Kircheninnern, wie die ſeitlichen, unter ſich durch Bogenſtellungen verbundenen Altarniſchen, die dem Langhaus und den Querhausarmen eigentümlich ſind, den Seitenſchiffen und dem Chor jedoch mangeln, laſſen ſich in ihren Anfängen ſchon in der Karmelitenkirche beobachten. Die Gliederung der Wände wird durch ſchwere korinthiſche Pilaſter vollzogen; das Tonnengewölbe iſt durch Gurte und Rippen belebt. So glänzend und eindrucksvoll der Innenraum behandelt iſt, in dem der Eintretende wie mit

Abb. 90. Fassade und Kuppel von Stift Haug.

Zaubergewalt vorwärts, dem Licht entgegen, gezogen wird, so nüchtern wirkt die ausgedehnte Faſſade, die aus drei Stockwerken und dem Giebel beſteht (Abb. 90). Über einem wuchtigen Portal erſcheint ein abgebrochener Rundgiebel, der von korinthiſchen Säulen getragen wird, darüber erhebt ſich eine Statuennische, die bis zu dem zweiten, ebenfalls das obere Geſchoß durchbrechenden, in eine Kompoſitaordnung geſtellten Rundbogenfenſter hinaufreicht. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Pedrini auf dieſen Mittelteil der Faſſade, den er nach Art eines vorgeblendeten Riſalits reich zu behandeln gedachte, ſtarken Nachdruck legte, als er die Schiffsfront in ganzer Breite entwickelte. Die beiden viereckigen Türme ſind ſeitlich der Nebenſchiffe angeſetzt, in der richtigen Vorausſetzung, daß der Bau, der in ziemlich enger Straße ſteht, hauptſächlich in der Straßenanſicht zu wirken hat. Monoton erſcheint nun die Gliederung der ganzen Breite mit ſchweren Gurtgeſimſen, breiten Liſenen und zahlreichen Statuennischen, wenig proportioniert ſind auch die aufgeſetzten achteckigen Turmgeſchoſſe mit ihren hohen wälſchen Hauben. Merkwürdig berührt auch die gotiſierende Anwendung von Strebepfeilern am Südbau und am Chor (Abb. 91). Dagegen iſt die Außenwirkung der aus ſechs Seiten anſteigenden Kuppel, die durch ein attikaartiges Zwiſchengeſchoß über die ſteilen, in die Säulenordnung des Tambours einſchneidenden Seitenſchiffdächer hinausgehoben wird, in hohem Grade impoſant. Wohl erzielt die Kuppel nicht den Eindruck eleganter Leichtigkeit der Silhouette; ſie wirkt vielmehr voll ernſter, derber Kraft. Aber das Ziel Pedrinis war eben dahin gerichtet, im Stadtbilde des von Hügeln umgebenen Würzburg einen neuen, bedeutungsvollen, künſtleriſchen Wert zu ſchaffen und dieſe Abſicht iſt in konſtruktiver wie in maleriſcher Hinſicht glänzend erreicht worden.

Zur alten Innenausſtattung der Kirche zählen zunächſt die prächtigen, wohl von Pedrini entworfenen Barockaltäre, die in den Niſchen ihre wirkungsvolle Aufſtellung gefunden haben; die Altarbilder ſind größtenteils Werke von Oswald Onghers; der reiche plaſtiſche Schmuck ſtammt wie die Statuen am Portal zumeiſt von Joh. Georg Wolfgang van der Auvera. Der Drang nach Monumentalität herrſcht auch in dieſen Werken, die von dem phantaſievollen Geſtaltungsvermögen und der künſtleriſchen Energie der Würzburger Meiſter glänzendes Zeugnis ablegen. Wenn auch

Abb. 91. Kuppel und Choranlage von Stift Haug.

einzelne Motive übertriebener körperlicher Bewegtheit gelegentlich auftauchen, sie stören nicht den monumentalen Ernst dieser im glücklichsten Einklange mit dem Raum geschaffenen Gebilde. Und selbst Onghers Werke, die bei der Hochflut der Bestellungen von Jahr zu Jahr gehaltlosere Nachahmungen werden mußten,

feiern hier, vom Licht und Glanz umflutet und gehoben, unerwartete Triumphe. Gleich den Altären ſchwelgt auch die Ornamentierung der Kanzel in überreichen dekorativen Formen; Karyatiden und muſchelgekrönte Relieffelder beleben die Kanzelkufe und die Treppe, während der mächtige Schalldeckel mit ſeiner leicht gerafften Baldachindraperie und reich geſchnitzten Bekrönung Anmut mit würdevoller Feierlichkeit vereinigt. —

Aus dem Schaffenswerk Pedrinis, das ſich aus zahlreichen umfaſſenden Schöpfungen zuſammenſetzt, ſind heute in Würzburg weſentliche Teile geſchwunden. So vor allem die meiſten ſeiner Befeſtigungsbauten; die noch vorhandenen Werke Pedrinis auf der Feſtung Marienberg haben uns bereits beſchäftigt; ſonſt ſind nur noch beſcheidene Reſte im Mainviertel ſowie am Hofgartenwall vorhanden, die an den gewaltigen Gürtel erinnern, den der „wälſche Meiſter" einſt der Stadt angelegt hatte. Mit der Einlegung der alten Feſtungswerke ſchwand ſo manche reizvolle Vedute, manches maleriſche und dabei wirklich bedeutungsvolle Bauwerk, wie z. B. Pedrinis altes Mainbrückentor mit ſeinem reichen Figuren- und ornamentalen Schmuck.

Pedrini war aber eigentlich auch vom Schickſal dazu auserkoren, der Erbauer der neuen biſchöflichen Reſidenz zu werden. 1684 beantragte das Domkapitel die Erbauung eines würdigen fürſtlichen Palaſtes, und Johann Gottfried von Guttenberg ließ 1690 Pläne und Zeichnungen durch einen fremden (Frankfurter) Baumeiſter anfertigen. Der Neubau kam jedoch erſt unter Johann Philipp II. von Greifenklau zur Ausführung. 1702 entſtand am Rennweg „ein herrlicher Palaſt aus weißem Sandſtein, rings um das Dach mit Standbildern verziert, reich mit Marmor und Stukkaturen geſchmückt." Das ſtattliche „Schlößlein" war von Pedrini, Heinrich Zimmern und Valentino Pezani erbaut worden; Pedrini ſtarb ein Jahr vor der Vollendung des Baues. Leider ſtand der Bau unter keinem glücklichen Sterne. Bald nach ſeiner Vollendung zeigten ſich bedenkliche Spalten und Riſſe im Gemäuer, ſo daß der Fürſt es nicht wagte, die neue Reſidenz zu beziehen, deren Abbruch daraufhin beſchloſſen wurde. Von der großartigen Anlage zeugt nur noch eine grandioſe Säule inmitten der Kellerrotunde.

Dieſer alte, vom Boden verſchwundene Reſidenzbau ſteht aber in einem engen Zuſammenhang mit dem in weißem Sandſtein

aufgerichteten Bau des Juliusſpitals und des Gartenpavillons. Der bereits geſtreifte Spitalbau aus den Zeiten des Biſchofs Julius war 1699 durch eine Feuersbrunſt zerſtört worden. Pedrini wurde mit der Herſtellung eines Neubaues beauftragt, konnte jedoch weder die Faſſade noch die innere Einrichtung zu Ende führen. In vielen charakteriſtiſchen Einzelheiten iſt aber Pedrinis Art deutlich zu erkennen: das gequaderte Erdgeſchoß, die ſchwerfälligen Tür-

Abb. 92. Portal am inneren Fürſtenbau des Juliusſpitals

ſtürze und -gewände, die offenen Arkaden mit den charakteriſtiſchen ſchmuckloſen Eckfeldern, die typiſchen Masken an den Schlußſteinen, all dieſe Einzelheiten ſind auf Pedrini zurückzuführen. Dieſer Bau wurde am 20. November 1745 durch einen Brand ſtark beſchädigt und unter der Oberleitung Balthaſar Neumanns wieder inſtand geſetzt. Aus all' dem erklärt ſich, daß verſchiedene Richtungen an der Faſſade beteiligt ſind, an der vier mächtige korinthiſche Pilaſter die beiden Hauptgeſchoſſe zuſammenfaſſen. Die gezierte Behandlung der geraden, unverkröpften Fenſterſtöcke, die in Gruppen von je dreien geordnet ſind, ſtammt gewiß ebenſowenig von Pedrini, wie das reich entwickelte Haupttor (aus der Greifenklauzeit) (Abb. 92) oder die bausbackigen Amoretten und Engelsköpfe. Dagegen iſt das von Atlanten getragene Hauptgeſimſe und die darüber befindliche Attika mit allegoriſchen Figuren und Büſten wieder durchaus pedrinesk. Es liegt ferner die Vermutung nahe genug, daß zur Aufrichtung dieſes Palaſtes Teile von dem eingelegten Schloßbau verwendet wurden. Die Beſchreibung des Schlößchens deckt ſich in manchen Teilen auffallend mit der dieſes Spitalbaues.

Von Pedrini ſtammt auch der Entwurf zu dem erſt 1705 errichteten zierlichen Pavillon im Garten des Spitals, der 1724 als „Theatrum anatomicum" eingerichtet wurde. Halb verdeckt durch hohe Bäume zählt dieſes Kleinod, in dem C. Gurlitt eine Vorahnung des Dresdener Zwingers erblickt, zu den reizvollſten Schöpfungen Würzburgs. An der heiter-vornehmen Gartenhalle mit ihren Statuennischen ſprechen ſich jedoch zwei zeitlich verſchiedene Stilrichtungen aus. Der Entwurf des Pavillons war urſprünglich nicht für das Spital beſtimmt, ſondern für das neue Reſidenzſchloß. Es iſt aber auch unmöglich, die Verwandtſchaft der künſtleriſchen Einzelheiten des Pedrinibaues und des Pavillons zu leugnen. Freilich iſt durch die hervorragende Mitwirkung Pezanis bei der Erbauung der Halle ein anderes, bewegteres Leben in die Grundrißbildung gekommen, und ſpätere Zeiten haben reiches ſchmückendes Beiwerk der Faſſade und dem Innern hinzugefügt. Die Rundbogenöffnungen ſind dieſelben wie am Spitalbau, das Giebeldreieck mit der Greifenklaue iſt eine echte pedriniſche Bekrönungsform, ebenſo wie die Hervorhebung der Ecken durch einen laternenähnlichen Aufbau mit Kuppel, den Pedrini z. B. auch am Schloſſe Seehof anwendet. Eine beſonders anziehende Zutat iſt nun das in Form einer liegen-

Abb. 93. Stuckdecke vom „Theatrum anatomicum" des Juliusſpitals.

den Welle behandelte Dach. Der urſprüngliche Zuſtand erfuhr dadurch eine Veränderung, daß in vier außenliegenden Rundbogen Fenſter mit Sandſteinfaſſung und Bekrönung nachträglich eingebaut ſind. Das heitere Gepräge des Innern wird namentlich durch die 2 m hohe Stuckdecke des Saales mit ihrem figuralen und ornamentalen Reichtum in Rokokoformen hervorgerufen (Abb. 93). Aus dieſer Zeit der Innenausſtattung ſtammt auch eine die linke Saalwand belebende originelle Brunnenniſche.

Im Vergleiche zu dieſen prunkvollen Bauten iſt die langgeſtreckte Straßenfront nebſt den kurzen Seitenflügeln, alſo der unter Franz Ludwig von Erthal entſtandene Teil, ein ſchlichter monotoner Nutzbau; er wurde 1791 aufgeführt von dem Maurermeiſter M. Ickelsheimer. Das ruhig und harmoniſch wirkende, geſchickt komponierte Relief über dem Tore ſtammt von dem Bildhauer Nickel; es ſtellt Biſchof Julius dar, der von ſeinen Räten und einer Anzahl armer Kranken umgeben, den Bauriß des Spitals von dem Baumeiſter entgegennimmt (Abb. 88). Das ältere Relief aus der Zeit der Gründung, jetzt im Torbogen des Fürſtenbaues, habe ich bereits (S. 160)

beſprochen. Von Nickel rührt auch der plaſtiſche Schmuck der mit einer Galerie verſehenen Spitalkapelle her, die ſich im ehemaligen Fürſtenſaale des Greifenklaubaues eingerichtet findet: eine zierliche Kanzel von Alabaſter und die Figur einer „Veſtalin", die das ewige Licht trägt; dazu geſellte ſich noch ſpäter eine Erzbüſte des Stifters. Die Stukkaturen ſtammen von Materno Boſſi. — Der Brunnen im Spitalgarten, unter Johann Philipp II. von Greifenklau entſtanden, offenbar nicht von Anfang an für dieſen Platz beſtimmt, gehört zu den wuchtigſten und charaktervollſten Leiſtungen der Würzburger Monumentalplaſtik. Auf einem Felsſtück windet ſich ein Delphin, über den ein Greif, die Krallen auf dem Rücken des Waſſerſpeiers, den Strahl in die Lüfte ſchleudert. Um den Fels gruppieren ſich Delphine. Die allegoriſchen Brunnenfiguren verſinnbildlichen wohl den fränkiſchen Kreis: Würzburg (Main), Bamberg (Regnitz), Ansbach (Rezat), Bayreuth (Roter Main).

Mit den oben erwähnten Werken iſt die Tätigkeit Pedrinis in Würzburg nicht erſchöpft: es läßt ſich noch eine ziemlich große Anzahl von anderen Profanwerken, denen er das Gepräge ſeiner Art verlieh, nachweiſen. Das Schlößchen Veitshöchheim, die ehemalige „Münze" (Sander-Schulhaus), das dreiſtöckige Gebäude der Peterskirche gegenüber, das durch ein Renaiſſancetor geſchmückt iſt, das alte Kapitelshaus (Muſikſchule), das Dietrichſpital am Markt, die Deutſchordens-Komturei mit dem Wappen des Landkomturs Maximilian von Aw über dem Portale (1694), das „Hotel Schwan", die Stiftshöfe von Stift Haug, ſein Wohnhaus am Markt (1685) und andere Gebäude ſind unter Pedrinis Einfluß entſtanden oder umgebaut. Die Bauten des welſchen Meiſters ſind an beſtimmten Eigentümlichkeiten unſchwer zu erkennen: an den ſeltſam verkröpften Fenſterſtöcken, dem halbkugeligen, zumeiſt mit dem Wappen des Bauherrn in Verbindung gebrachten Clou oben in den Ecken und in den abwechſelnd runden oder ſchrägwinkeligen Verdachungen der Fenſter nach dem Vorbild italieniſcher Bauten. Die Haustore Pedrinis ſind ſeinen Feſtungstoren verwandt und zeigen mit Vorliebe ornamentloſe Ruſtika und als Schlußſteine grinſende Steinmasken. Dieſe Fratzen ſind beſonders originell: ein Kopf, von ſträhnigen, ſymmetriſch angeordneten Haaren oder auch von Akanthus umgeben, mit kurzer, unten dicker Naſe, fliehender, gekrauſter Stirn, ſtark betonten Backenknochen runden ſtieren oder ſchielenden Augen, höhnendem Mund.

Nach der Sterbematrikel der Dompfarrei in Würzburg ſtarb Pedrini am 8. April 1701 im Alter von 76 Jahren und ward in der neben ſeinem Wohnhauſe geſtandenen Kirche des ehemaligen Karmelitenkloſters begraben.

FASSADE DER NEUMÜNSTERKIRCHE – RÜCKERMAIN-GEBÄUDE – JESUITENKOLLEGIUM – ST. PETERSKIRCHE

Der Nachfolger Pedrinis in der Leitung des öffentlichen Bauweſens in Würzburg ward der Italiener Valentino Pezani, der offenbar als Gehilfe Pedrinis ſich eingeführt und lange in Franken gelebt hatte. Seine bedeutendſte Schöpfung iſt die mächtige, in warmrotem Sandſtein leuchtende Faſſade der Neumünſterkirche, die ihn als einen Vertreter des maleriſchen Prinzips kennen lehrt. Unter dem Biſchof Johann Philipp von Greifenklau, dem die ganze mächtige Entwicklung der Barockkunſt in Würzburg zu danken iſt, wurde 1711–1719 dem Neumünſter dieſer Portalbau vorgelegt, und zwar nach italieniſcher Sitte in die Häuſerreihe eingebaut (Abb. 94).

Über der hl. Kilianusgruft ſteigt in geſchweiften, gebrochenen Linien eine Freitreppenanlage, mit Baluſtern verſehen, empor, deren Futtermauern in der Mitte ein kleines Portal enthalten, das von der Straße aus hinunter in die Gruft führt. Die von drängendem Leben erfüllte Faſſade zeigt ein flüſſig-bewegtes Vor- und Zurücktreten der Mauerfläche. Im Grundriß aus drei konvexen Kurven gebildet, vollzieht ſich in ihm die konſequente Umbildung der geraden Linie zur bewegten. Dem Unterbau der turmloſen Front iſt ein bekrönender, mit einem Dreiecksgiebel geſchloſſener Bau aufgeſetzt, ein maleriſches Fronton, deſſen äußere Linien wieder in mächtig ausgeſchweifter Form anſteigen. Die ſtrenge Gliederung der bewegten Mauerfläche befindet ſich einigermaßen im Widerſpruch mit der auf maleriſchen Reiz ausgehenden Grundrißbildung. An dem beſonders betonten Portalbau ſtehen zu beiden Seiten der nur in ihrem dekorativen Schmuck forciert bewegten Eingangspforte zwei Halbſäulen, denen ſich je eine flankierende Niſche mit dekorativen Figuren anreiht; abgeſchloſſen wird dieſer vorgeſchobene Bauteil durch eine mit einem Pilaſter gekuppelte Säule. Die Stützen tragen ein reiches Geſims mit

Attika, über dem ſich dann ein ellipſenförmig ausgeführter Giebel mit einer an flatternden, verzückten Engeln reichen Reliefgruppe erhebt, als deren Mittelpunkt die ſchwebende Himmelskönigin erſcheint. Die zurückweichende Kurve iſt durch eine reiche Fenſterbildung, an der der bogenförmige Giebel ebenſowenig wie die tragende Konſole und der Baluſter fehlt, gefüllt; den dann wieder hervortretenden Abſchluß der Faſſade bilden gekuppelte Pilaſter und Säulen. Über der Attika des Aufbaues zieht eine reich bewegte Brüſtung mit Wandbaluſtern hin, die mit Freiſtatuen und Obelisken geſchmückt iſt. Der in der Mitte mit einer Statuenniſche ausgeſtattete konvexe Oberbau iſt in ſeiner Gliederung mit Säulen und Pilaſtern den Achſen der Reliefordnung des Unterbaues angepaßt.

Wucht und Kraft ſind an der mit lebhafteſtem architektoniſchen Gefühl ausgeführten Barockfaſſade vereint mit einem überaus glücklichen Anpaſſungsvermögen an gegebene räumliche Verhältniſſe. Leider iſt die in den engen Bauplatz prächtig hineinkomponierte Faſſade heute, nach der unglückſeligen Niederlegung der ſie einſt umgebenden Häuſergruppe, des beſten Teiles ihrer urſprünglichen lebensvollen Geſamtwirkung beraubt.

Die Kuppel über der Kilianskrypta, die übrigens auf einen Entwurf Pezanis zurückgehen dürfte, wurde erſt von Balthaſar Neumann ausgeführt.

Die Kunſtſprache Pezanis beruht auf der friſchen, lebendigen Bewegung der Linien, die eine lebhaft erregte Stimmung nach außen auslöſt. Gegenüber Pedrini, der nie mit ſolch reichen Architekturgliedern maleriſche Licht- und Schattenwirkungen hervorrief und nie in ſolch bewegten Linien ſchwelgte, iſt die Befreiung des architektoniſchen Elementes, aber auch der unlösbare Einklang zwiſchen Architektur und Plaſtik bemerkenswert. Immerhin iſt die Faſſade im Grunde genommen nichts anderes, als ein gewaltiges monumentales Zierſtück von konzentrierter Pracht an einer romaniſchen Kirche.

Aber mit dieſem Bau war einer neuen künſtleriſchen Richtung in Würzburg die Bahn gebrochen. Dieſe neue Richtung hat man in der Folge mit dem Namen des Maurer- und Zimmermeiſters Joſef Greiſing (auch Greyſing, Greuſing) in Zuſammenhang zu bringen verſucht und dieſem eine Reihe der bedeutungsvollſten

Abb. 94. Fassade der Neumünsterkirche.

Bauten zugeſchrieben. Aus einem Studium der Akten, z. B. der Kapitelsprotokolle des Ritterſtifts von St. Burkard, ergibt ſich aber, daß Greiſing wohl ein tüchtiger, aus dem Handwerk hervorgegangener ausführender Meiſter, aber durchaus kein ſelbſtändiger Baumeiſter war. Die Pläne zu Dachſtühlen, die ſich von Greiſings eigener Hand erhalten haben, zeigen eine wenig künſtleriſche, ja geradezu unbeholfene Art.

Jedenfalls rührt der Bau, den man Greiſing in erſter Linie zuweiſt, nur zum geringſten Teile von ihm her: das Rückermaingebäude (Abb. 95). Ein Amtshof des Ritterſtiftes St. Burkard, der ſeinen Namen von dem einſtigen Beſitzer, einem Würzburger Bürger Rüger am Main, erhalten hat. Der 1590 reſtaurierte Rückermainbau war baufällig geworden. Johann Philipp von Greifenklau förderte nachdrücklichſt das Projekt eines monumentalen Neubaues. Aber 1721, als das Bauwerk ſchon ſtark vorgeſchritten war, gab es ernſthafte Anſtände: der Bau war an einigen Punkten zu weit in die Straßenlinie vorgerückt. Schließlich ließ man aber angeſichts des Einſpruches, daß ein ganzer Bogen wegfallen müßte, ſo daß der ganze Bau irregulär und unförmlich erſcheinen würde, Gnade für Recht ergehen, nur mußte 1722 der Bau in der Seitengaſſe etwas zurückverſetzt werden.

Das Rückermaingebäude, deſſen Aufführung 12000 Reichstaler, 12 Matter Korn und ein Fuder Wein koſtete, iſt ein Prachtſtück des Würzburger Barockbaues. Die Faſſade von 1715 hebt den Mittelbau mit aller Kraft hervor; unten befindet ſich das breite und hohe Eingangstor neben einer Anordnung von reich profilierten Rundbogenöffnungen; darüber ein Doppelfenſter — die oberen Geſchoſſe enthalten überhaupt nur breite geteilte Fenſter — mit einer großen Dreieckbekrönung auf dem Geſimſe, flankiert von den in Volutenform geſchloſſenen Anſätzen eines abgebrochenen Giebels, auf dem zwei männliche Koloſſalfiguren, der bärtige hl. Burkardus und der kraftvolle moſesähnliche hl. Andreas lagern. Über das Dach hinaus ragt das in der Breite des Mittelteils ausgeführte wappengeſchmückte Fronton, wieder von einem dreieckigen Giebelſturz geſchloſſen, auf dem allegoriſche Frauengeſtalten als Akroterien lagern. Im Mittelbau iſt in jedem Stockwerk, wie auch im Giebelbau, das Doppelſäulenſyſtem angeordnet, in den unteren Geſchoſſen den Pilaſtern vorgelegt, und zwar unter

Abb. 95. Rückermaingebäude.

Verwertung der drei Ordnungen, während im übrigen Gebäude die drei Pilasterordnungen mit verkröpftem Gesims übereinander den monumentalen Bau gliedern, der auch in Einzelheiten, z. B. den Fensterumrahmungen, Brüstungen und Füllungen die Hand des dekorativ fein empfindenden Meisters verrät. Wir begegnen einer seltsamen, aber leicht erklärlichen Mischung von strengeren Renaissancegedanken, wie sie vor allem in der Durchführung der Reliefordnungen sich äußern, mit bescheidenen Versuchen, die gerade Linie anzugreifen und das Ornament, wie einzelne Architekturglieder in freiere, leichte Formen hinüberzuführen. An den Kapitellen der toskanischen Säulen am Hauptportal findet sich das Greifenklau- und Guttenbergwappen, über dem Torbogen in Medaillonform das des Ritterstiftes St. Burkard, hoch oben am Giebel das große Greifenklauwappen.

Daß sich Anklänge an den „Juliusstil" an dem Gebäude finden, erklärt sich zwanglos daraus, daß der Bauriß vom Jahre 1590 von dem Baumeister des Bischofs Julius, Wolfgang Beringer, stammte und daß einzelne Bauglieder dieses älteren Rückermainhofes bei dem Neubau wieder verwendet wurden. Das neue Gebäude ist, wie die noch vorhandenen Urkunden melden, nach den Rissen des Werkmeisters des Stifts Johann Peter Zwerger ausgeführt, und zwar von dem Zimmermann Greising. Nach dem Tode der beiden ging 1722 die Bauleitung an Balthasar Neumann über, unter dessen Aufsicht der Maurermeister Johann Michael Schäffner das köstliche Werk vollendete. Eine schöne breite Steintreppe führte von der Mitte des Gebäudes in die beiden Flügel des ersten und zweiten Stockes. Die prächtigen, mit Stukkaturen reich geschmückten Korridore und Säle des Hofes konnten leider bei der Umgestaltung des Baues für Landgerichtszwecke nicht vor Unbilden bewahrt werden.

Pezanis nicht gering zu wertende Mitwirkung lernten wir an dem Pavillon im Garten des Juliusspitals kennen; seine künstlerische Art begegnet uns aber noch bei einem anderen Bau, dem wiederum Greising zugeschriebenen Jesuitenkollegium, dem heutigen Klerikalseminar (Abb. 96). Die imposante Fassade vom Jahre 1716, die unter Bischof Johann Philipp von Greifenklau ausgeführt wurde, ist in der Gliederung bei allem figürlichen und ornamentalen Schmuck noch maßvoll gehalten; ihr System klingt deutlich an jenes an, das Pezanis Neumünsterfassade beherrscht. Die mit Rundbogen

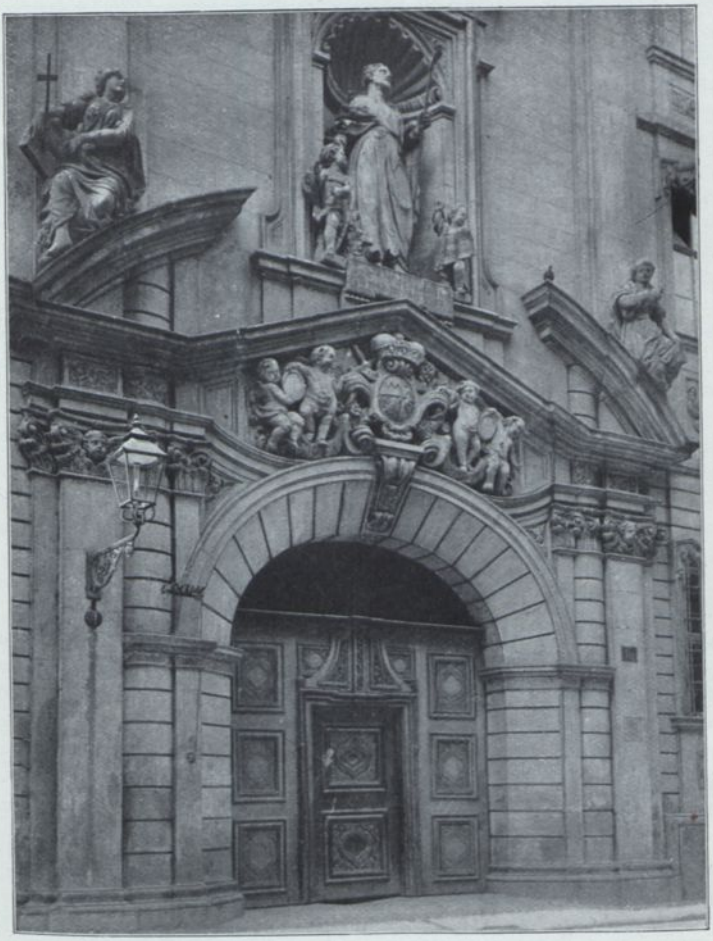


Abb. 96. Portal des Klerikalſeminars.

Abb. 97. Weſtfaſſade der St. Peterskirche.

überſpannte Torumfaſſung des ruſtizierten Erdgeſchoſſes flankieren ſchmale Pilaſter neben aus Trommeln gebildeten Halbſäulen mit Fugenſchnitt und neben breiten Pilaſtern, bekrönt von Kapitellbildungen, die in üppigſter Erfindung aneinandergereiht ſind. Darüber eine in Giebelform aufſteigende Attika mit verkröpftem Geſims, die ein von ſymmetriſch angeordneten Genien umgebenes Wappen in ſich aufnimmt; noch höher die Muſchelniſche mit einer (umgearbeiteten) Statue des hl. Ignatius. Die Portalbekrönung, auf deren Seitenteilen allegoriſche Figuren ſitzen, unterbricht vor der Niſche ihren Halbkreis; aber unter den Bogenanſätzen tauchen die Trommeln der Säulen und die Ausläufer der Pilaſter wieder auf. Im übrigen ſind die Schauſeiten des dreiſtöckigen Seminars mit hohen, durch die Obergeſchoſſe hindurchreichenden, gekuppelten korinthiſchen Pilaſtern gegliedert und mit einem Giebel bekrönt. Die vornehme Fenſterdekoration des Gebäudes, die leichtflüſſige Feſtdraperie, findet ſich in ähnlichem Sinne als Motiv mit Fruchtgewinde am Neumünſter verwertet. Andere Motive, wie die Greifen und Engelsköpfe bekunden die Verwandtſchaft mit der Hoffaſſade und dem Gartenpavillon des Juliusſpitals, wie auch die erwähnten hohen Pilaſter auf den Gehilfen Pedrinis deutlich hinweiſen. Die Bildhauerarbeiten des Portals rühren von der Hand Jakob van der Auveras her; am wertvollſten ſind die fein bewegten nackten Putten, die Medaillons und Wappen halten.

Mit Pezanis Unterſtützung wurde endlich auch vom Jahre 1717 an der Umbau der romaniſchen Teile der Peterskirche begonnen, den der Zimmermeiſter Jos. Greiſing in Akkord bekam. Die Aufgabe war eine ſehr ſchwierige. Der romaniſche Turm und der gotiſche Chor, ſowie auch Teile des Langhauſes ſollten ſtehen bleiben. Das Syſtem der Ummantelung mußte mit Aufwand des größten architektoniſchen Scharfſinns angewendet werden, um eine harmoniſche Wirkung zu erreichen. Der Entwurf der Faſſade geht in ſeiner bewegten, auf Licht- und Schattenwirkung hinarbeitenden Linienführung wie in ſeinem dreigeſchoſſigen Aufbau entſchieden auf die Mitarbeit Pezanis, des Gehilfen Pedrinis, zurück, deſſen Art ſich auch in der Steigerung der Formen nach oben, in der Anordnung der drei Reliefſtellungen, in der ausgiebigen Verwendung der Niſchen und des Giebels, in der Führung und Begiebelung der verkröpften Geſimſe, in der Anwendung des Baluſters er-

Abb. 98. Inneres der St. Peterskirche.

kennen läßt (Abb. 97). Das Innere der mit Emporen verſehenen Kirche entbehrt nicht einer gewiſſen Großzügigkeit und Sicherheit in techniſchen Dingen. Die ganze Geſtaltung arbeitet auf Prunk hin, aber auf einen Prunk, der mit dem Reichen, Freien und Feſtlichen gleichbedeutend iſt (Abb. 98). Das plaſtiſche Ornament bleibt in ſehr beſcheidenen Grenzen. Ein erleſenes Prachtſtück der Innenausſtattung iſt die im Jubel ſtürmiſch bewegter Linien, Ornamente und Figuren aufgelöſte Kanzel von Balthaſar Eſterbauer, der damit einen Beweis ſeiner unglaublichen techniſchen Virtuoſität lieferte (Abb. 99). Die Figuren an der Faſſade ſind tüchtige Arbeiten von Jakob van der Auvera.

Abb. 99. Balthaſar Eſterbauer: Kanzel der Peterskirche.

Abb. 100. Mittelpartie der Reſidenz gegen den Haupthof.

X. DIE RESIDENZ

BALTHASAR NEUMANN — DIE FRESKEN G. B. TIEPOLO'S — DER KUNSTSCHLOSSER JOH. GEORG OEGG — DIE BILDHAUER-FAMILIE VAN DER AUVERA UND J. P. A. WAGNER

DIE bisher geſchilderte Entwicklung der Architektur in Würzburg führte die Kunſt mit Notwendigkeit jener hohen Stufe der Vollendung zu, die wir in Balthaſar Neumann erreicht ſehen. Dieſe hohe Stufe baukünſtleriſcher Vollendung iſt aber nur dadurch erreicht worden, daß die Wirkſamkeit der in Franken tätigen Meiſter des 17. oder 18. Jahrhunderts von einem und demſelben Ideal getragen war. Jeder erhielt infolgedeſſen durch den anderen eine poſitive Förderung ſeines architektoniſchen Schaffens, ſo ungleich Veranlagung und Gemütsart der einzelnen Meiſter auch geweſen ſein mag. Es liegt etwas ausgeſprochen Arterhaltendes in dieſem Entwicklungsprozeß, in dem die Fürſtbiſchöfe inſofern eine mächtige Rolle ſpielten, als ſie in großzügigſtem Wetteifer die wirtſchaftlichen Grundlagen für dieſes Werden und Reifen, für dieſe ununterbrochene Betätigung der Kräfte boten und eine durch alle äußeren Ereigniſſe unberührte Unternehmungsluſt entfalteten.

Das Schloß in Pommersfelden, eine Schöpfung der Schönborn, errichtet von Johann Dientzenhofer, iſt in gewiſſem Sinne eine Vorſtufe für die monumentalſte Manifeſtation Balthaſar Neumanns, für die Reſidenz zu Würzburg. Johann Balthaſar Neumann (geb. zu Eger 1687, † zu Würzburg 1753), von Beruf aus Geſchütz- und Glockengießer, Lehrer für Baukunst an der Univerſität, phantaſievoller Pyrotechniker und Dekorateur, für ſeine Zeit der techniſche Genius des Frankenlandes, von einer unglaublichen Vielſeitigkeit des Könnens und außergewöhnlichen Geiſteskraft, bedeutungsvoll als Oberſt der Artillerie des fränkiſchen Kreiſes, hat den Beweis erbracht, daß er als Baumeiſter die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen an Sinn für Schönheit und Großartigkeit, wie an Fruchtbarkeit und Reife des Stilgefühls weit übertraf. Der Ehrgeiz der kunſtliebenden Schönborn eröffnete auch ihm den Raum für ſeinen Adlerflug.

Die Reſidenz, die unter Johann Philipp Franz von Schönborn 1720 in Bau genommen, unter Chriſtoph Franz von Hutten weitergeführt und 1744 unter Friedrich Karl von Schönborn vollendet wurde, während die Fertigſtellung der dekorativen Inneneinrichtung ſich noch Jahrzehnte hinzog, iſt unbeſtritten das monumentalſte und prachtvollſte Bauwerk des deutſch-italieniſchen Barockſtils, das Deutſchland aus der mittleren Zeit des 18. Jahrhunderts beſitzt. Das mächtige Gebäude, das mit drei Flügeln einen großen Vorhof umfaßt, enthält ſieben Höfe und mehr als 280 Räume.

Die Schauſeiten der Reſidenz, ein Werk einheitlicher Inſpiration, künden am lebhafteſten von dem tiefgründigen Weſen ihres Schöpfers. Der hohe Ernſt und die ſtrenge Geſetzlichkeit der Formenbildung, die ſuggeſtive Macht der Proportionen und Diſpoſitionen, die geſammelte, gemeſſene Haltung der Linien zeigt, wie Neumann in unübertroffener Weiſe die gewaltigen Maſſen zu bändigen, zu ordnen wußte. Aber in dieſen Maſſen herrſcht, dank der Schwungkraft der Formen, die wundervollſte Bewegung, eine Beſeelung, die das Gefühl der Harmonie auslöſt und dabei in ſtändiger Spannung hält.

Die Gartenfaſſade zeigt den majeſtätiſchen Bau in ſeiner ganzen Strahlung. Die durchgehende Horizontallinie mit dem Gefühlston vornehmſter Ruhe wird durch ein prächtiges, fein gegliedertes Mittelriſalit unterbrochen und durch die beiden mit Giebeldreieck bekrönten Eckriſalite eingeſchloſſen. Der Bau erhebt ſich auf einem

weißen Kalkſteinſockel; das untere Geſchoß, aus feinkörnigem goldgelben Sandſtein, zeigt horizontale Nuten, die den Lagerfugen entlang laufen; es wird von dem oberen, glattbehandelten Stockwerk durch ein kräftiges, weit ausladendes Gurtgeſimſe getrennt. Den oberen Abſchluß bildet ein mächtiges Kranzgeſimſe mit Konſolen; darüber erhebt ſich, das niedrige Satteldach faſt verdeckend, eine Attika mit Baluſtrade, geſchmückt durch Urnen, Kriegstrophäen, Pyramiden, Kindergruppen und dergl. Das den ganzen Bau überragende, mit überſchwänglichem Reichtum geſchmückte Mittelriſalit zeigt drei Tore hinter freiſtehenden Säulen, die über einem mit Metopen- und Triglyphenfries verſehenen Gebälk einen großen Balkon tragen. Im erſten Stocke gliedern Halbſäulen die durch hohe Fenſter durchbrochene Mauerfläche. Über dem Konſolengeſims erhebt ſich noch ein Stockwerk mit kleineren, runden Fenſtern und reich ornamentierten, nach unten verjüngten Pilaſtern, deren phantaſtiſche Kapitelle zu den merkwürdigſten Erfindungen Neumanns zählen. Ein in bewegten Linien ausgeführter Prunkgiebel ſchließt das Ganze in frohem Jubel ab. Darüber ragt das manſardenartig behandelte, zum Teil in Wellenlinien geformte Dach empor. Am Mittelriſalit, wie an den beiden Endriſaliten wird die feſtliche Stimmung dieſer Bauteile ganz beſonders durch den reichen plaſtiſchen Schmuck geſteigert, der namentlich an den Fenſtergiebeln reizvolle Viſionen der Phantaſie in das Geſtein hineingezwungen hat.

Auf der Stadtſeite, der Hauptſchauſeite (Abb. 101), tritt uns in dem Dreiflügelbau eine kuliſſenartige Gruppierung von Gebäudeteilen entgegen: der Mittelbau mit dem vortretenden Riſalit zeigt weit vorſpringende Seitenflügel. Dieſe Flügel umgaben urſprünglich einen Ehrenhof von 55 m Tiefe, der durch ein an den Pfeilern mit Skulpturen, Statuen und Blumenvaſen geziertes Gitter abgeſchloſſen war, das die Verbindung der Seitenflügel bezweckte. Der Mittelbau iſt durch Dreiviertelsſäulen reich gegliedert. Die Wirkung der Fenſterverdachungen wird hier durch Feſtons gehoben. Der reiche plaſtiſche Schmuck der Attika, welcher der Wechſel von Statuen und Büſten den Reiz höchſter Lebendigkeit gibt, läßt erkennen, daß an dieſem Bauteil die höchſte Entfaltung der maleriſchen Wirkung angeſtrebt iſt. Die Formen ſind tönender, erregter und ſteigern ſich in dem Mittelriſalit, namentlich in ſeinem Prunkgiebel, zum Fortiſſimo. Die nach

dem Ehrenhof gekehrten Flügelfaſſaden, deren Anordnung durch die grundloſe Entfernung des Gitters unverſtändlich geworden iſt, ſind durch Pilaſter gegliedert. Weit vorſpringende Eckriſalite mit großen Balkonen, die von je vier freiſtehenden toskaniſchen Säulen getragen werden, ſchaffen hier den Eindruck einer Arkadenanlage. Die nach der Stadtſeite gerichteten Seitenflügel haben in der Mitte Einfahrtstore, von zwei Dreiviertelsſäulen flankiert, über denen ſich ein kleiner Balkon erhebt. Karyatiden und Atlanten tragen die reichornamentierten Türſtürze des zweiten Stockwerks. Die nur wenig vorſpringenden, durch Pilaſter gegliederten Eckriſalite der beiden Seitenflügel ſind mit Giebeldreiecken gekrönt, deren Felder allegoriſche Darſtel-

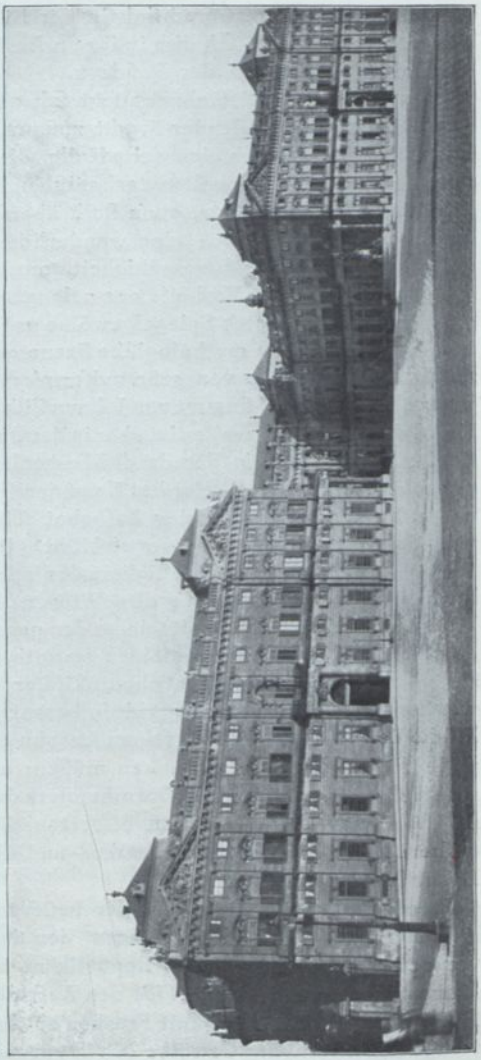


Abb. 101. Die Reſidenz (Stadtſeite).

lungen der Religion, Gerechtigkeit, der Künſte und Wiſſenſchaften enthalten (Abb. 100). Ähnlich in ihrem Aufbau iſt auch die Faſſade der beiden Breitſeiten der Reſidenz.

Das Innere des Rieſenbaues ſetzt ſich aus architektoniſchen Einzelgliedern von blendender Pracht zuſammen. Im Erdgeſchoß des Mittelbaues dehnt ſich eine weite Halle, die von mächtigen Pfeilern mit vorgelegten gekuppelten toskaniſchen Pilaſtern getragen wird. Die künſtlich konſtruierte, ganz flach überſpannende Wölbung veranlaßt das famoſe Echo; eine wunderliche, aber im 18. Jahrhundert als Probe der Leiſtungsfähigkeit geradezu verlangte techniſche Spielerei. Von dieſer Vorhalle aus gelangt man in die Sala terrena, deren flach geſprengtes Spiegelgewölbe auf gelben und roten Marmorſäulen ruht. Die mythologiſche Szene an der Decke, ein Göttermahl, bei dem Diana von grün uniformierten würzburgiſchen Hofjägern bedient wird, ſtammt von Johann Zick (geb. 1702, † 1762). Alle Macht des Stimmungsvollen iſt aber in der Ouvertüre der großartigen Geſamtkompoſition, in der durch Dientzenhofer beeinflußten Treppenanlage, aufgeboten. Hier hat Neumann ſeine Begriffe von machtvoller Raumentfaltung unter Aufgebot ſeines ganzen techniſchen und dekorativen Könnens verwirklicht. Das wahrhaft fürſtliche Stiegenhaus, deſſen Standfeſtigkeit der zur Beratung hingezogene Lukas von Hildebrand, der alte Wiener Barockmeiſter, ſehr mit Unrecht anzweifelte, iſt mit ſeinem den ganzen Raum überſpannenden Spiegelgewölbe, wie in ſeinen gewaltigen maleriſchen Effekten, ein Wunderwerk techniſch phantaſtiſcher Kunſt. Freilich hätte, wie Cornelius Gurlitt bereits richtig betont, die ganz ungegliederte Fläche den verhältnismäßig feinen Aufbau der korinthiſchen Wandpilaſter des Oberſtocks erdrücken müſſen; aber da kam die Zaubermacht des damals größten Barockmalers dem Architekten wirkſam zu Hilfe, um mit ſtrahlendem Silberton die Illuſion des weit hinaufgerückten Gewölbes zu erwecken und ihm alles Schwere und Laſtende zu nehmen (Abb. 102).

Giovanni Battiſta Tiepolo, der bedeutendſte Maler der italieniſchen Kunſt des 18. Jahrhunderts, der der Kunſt Venedigs kurz vor dem Zuſammenbruch der Republik noch einen letzten Ruhmeskranz geflochten hat, hatte 1751 den Auftrag erhalten, den biſchöflichen Palaſt in Würzburg mit Fresken zu ſchmücken. Er führte das rieſige Deckenbild am Gewölbe des Treppenhauſes aus, in dem der

Abb. 102. Treppenhaus der Reſidenz mit dem Deckenbilde Tiepolo's.

Olymp mit ſeinen Göttern und Göttinnen erſcheint. Daß er den leichtbeſchwingten Göttern des Olymps chriſtliche Elemente beigeſellte, daß er endlich das Ganze in eine Apotheoſe des Fürſtbiſchofs Karl Philipp von Greifenklau ausklingen ließ, deſſen Bild von der Fama und von huldigenden Genien getragen und umringt wird, all das, jene naive Verquickung von mythologiſchen, der Körperlichkeit ſcheinbar entkleideten Weſen mit chriſtlichen Erſcheinungen, wie jene handgreifliche Schmeichelei, mag heute barock erſcheinen, aber alles iſt begründet in der Geſchmacksrichtung der damaligen

Zeit und reißt uns durch die Beherrſchung der Technik, durch die Kühnheit der Erfindung, durch die Friſche der Form, durch die Pracht und Energie der Schilderung zur vollen Bewunderung hin. Ruhiger als der durch unergründliche Luftperſpektive ausgezeichnete Olymp, in dem Tiepolo die Geſetze der Schwerkraft förmlich auf den Kopf ſtellt und manche ſeiner Figuren wie auf zügelloſem Flügelroß in unbändigen Courbetten durch den Raum dahin ſchießen läßt, wirken die Perſonifikationen der vier damals bekannten Weltteile. Tiepolo läßt die braunen, ſchwarzen, weißen und gelben Geſtalten der Nationen der verſchiedenen Weltteile in allerlei Tracht und Wehr auf den Geſimſen bunt durcheinander wogen. Aber er ſtellt nicht nur ſie ſelbſt dar, ſondern gibt auch ein charakteriſtiſches Stück des Bodens, der ſie hervorgebracht hat. Die lebensvolle Darſtellungsform tritt vielleicht am glänzendſten in den Gruppen der Orientalen und der Wilden hervor; hier finden ſich auch wundervoll gezeichnete, kraftſtrotzende männliche Geſtalten und jugendlich blühende Weiber von üppiger Leibesſchönheit. Auch die eigenartigen Charaktere der Kaufleute aus Perſien und der Türkei, wie der handeltreibenden Europäer ſind mit ſicherer Hand entworfen und ausgeführt. Hier iſt nichts Mattes und Schwächliches — wohin das Auge blickt, dieſelbe hinreißende Gewalt der Farbe, dieſelbe edel durchgebildete Form.

So hat Tiepolo auch inhaltlich eine achtunggebietende Leiſtung in ſeinem Deckenbilde geboten; denn es lebt in der Tat etwas Großes und Weites in dieſer Schöpfung. Und die völkerumfaſſenden Weit- und Fernſichten in fremde Zonen, die ſie uns eröffnet, dulden ruhig neben ſich eine auf realiſtiſcher Grundlage aufgebaute Apotheoſe des geiſtigen Schaffens in Wiſſenſchaft und Kunſt. Von Venedig aus war der Meiſter gewohnt, die Welt, die ihn umgab, lebenswahr zu ſchildern. Und ſo führt Tiepolo in dieſer Gruppe nicht nur die Meiſter vor, die die Reſidenz erbauten und dekorativ ausſchmückten, ſondern, wie in der Konzertſzene, auch jene, die das Hofleben in Würzburg damals durch ihre Künſte verſchönten. Am meiſten feſſelt aber das Selbſtbildnis Tiepolos, das ſeine äußere Erſcheinung namentlich in der geiſtvollen Feinheit des energiſchen Kopfes bedeutſam hervortreten läßt. Auch die vornehme Geſtalt des Artillerieoberſten Neumann iſt in ihrer auf alle militäriſche Poſe verzichtenden Haltung prächtig erfaßt.

Abb. 103. Schmalſeite des Kaiſerſaales in der Reſidenz mit der Darſtellung der Vermählung Friedrich Barbaroſſas von G. B. Tiepolo.

Neben dem „weißen Saal“ (Salle de gardes), deſſen Wände durch zierliche Pilaſter gegliedert ſind und in dem der Stuck im reichſten, mit einem Einſchlag naturaliſtiſcher Formen modifizierten Rokoko

förmlich jubelt, — die Arbeiten ſtammen von der Künſtlerhand Boſſis — liegt der farbenprächtige Marmor- oder Kaiſerſaal, das in der Ellipſe ausgeführte Prunkſtück Neumanns auf dieſer bald nicht mehr zu überbietenden Stufenleiter (Abb. 103). Durch zwanzig kannelierte korinthiſche Dreiviertelsſäulen von ungemein reicher Bildung wird der Raum in ſchmale Streifen gegliedert, in die Statuennischen und Spiegelaufſätze hineinkomponiert ſind. Das weitausladende, an den Säulen verkröpfte Kranzgeſimſe, von vergoldeten Sparrenköpfen verziert, zieht ſich ſtreng horizontal um den Raum herum. In dem darüberliegenden, hochgeſprengten Spiegelgewölbe finden ſich, von vergoldeten Stukkaturen umrahmt, Fresken Tiepolos, die an die ſtolzeſten Tage in der Geſchichte Würzburgs erinnern, an die Vermählung Friedrich Barbaroſſas mit Beatrix von Burgund. An dem Plafond des Gewölbes ſchuf Tiepolo eine phantaſtiſch durchblitzte Allegorie: Apollo ſelbſt führt, aus hellem Gewölk hervorbrechend, auf ſeinem mit einen Zuge weißer Roſſe beſpannten Sonnenwagen die Braut dem in der Tiefe, in der Mitte ſeiner Würdenträger harrenden Kaiſer zu, umgeben von den ritterlichen Trägern des Reichspaniers und der Fahne des Herzogtums, während im Gefolge der Braut huldreiche Göttinnen, Ceres und Venus, als Hofdamen figurieren. Der Inhalt des Gemäldes, in dem auch Bacchus und Moenus nicht fehlen, reich an feingefühlten Gruppen, iſt leider nicht überall zur harmoniſchen Verſchmelzung mit der Form durchgedrungen. Im Bogenfeld des Spiegelgewölbes lernen wir Tiepolo von einer anderen Seite kennen. Er bietet hier ein poetiſch verklärtes Geſchichtsbild, ein Produkt ſtrenger Gedankenzucht und doch nicht weniger glutvoll in der Empfindung, vielmehr von einem eigenartigen Duft und Schimmer, der uns nur noch ſtärker bannt und feſſelt. Die figurenreiche Darſtellung der Trauung des Kaiſers mit Beatrix führt uns auf den Boden hiſtoriſcher Wirklichkeit. Und hier wirkt Tiepolo durch die ſchlichte realiſtiſche Auffaſſung der Figuren in der Tat großartig. Die klar und ſcharf modellierten Geſtalten ſind voll individuellen Lebens, von Licht umflutet, wie in Luft getaucht.

Tiepolo hatte aber in demſelben Saale noch eine dritte Aufgabe zu löſen, er ſollte einen Stoff behandeln, der ſtets im Hochſtifte lebhafte Erörterung gefunden hatte: die Verleihung der Herzogswürde durch Friedrich Barbaroſſa an den Biſchof von Würz-

Abb. 104. Verleihung der Herzogswürde durch Friedrich Barbaroſſa. Fresko von G. B. Tiepolo im Kaiſerſaal.

burg. In dieſem Fresko hat der Bildnismaler Tiepolo einen herrlichen Triumph errungen, den er freilich ſeinem etwas ſpröden Stoffe ſichtlich mühſam abgerungen hat. Mit feinem künſtleriſchen Geſchicke hat er den Schwerpunkt nicht in die Behandlung des Vorganges gelegt, ſondern in die virtuoſe Darſtellung lebensvoller Kraft und männlicher Würde. In der Anordnung ſchloß er ſich mit leiſer Ironie an ein Werk an, das er im biſchöflichen Palaſt in Udine ausgeführt hatte, an das Urteil Salomons (Abb. 104).

Aber nicht dieſe großen Wandgemälde allein ſchaffen die feſtliche Wirkung, die geſchloſſene Farbenſtimmung des märchenhaften Raumes; ſie wird, abgeſehen von dem ſtrahlenden Gold der Stukkaturen und den feierlichen hellen Tönen des Gipsmarmors, noch geſteigert durch die keck gemalten Füllfiguren, die unter den Fenſtern des Saales die Fläche beleben. Es iſt ein ſtattliches Orcheſter, und zu den Muſikern geſellen ſich noch impoſante Kriegergeſtalten. Die Mannigfaltigkeit ihrer Stellungen — meiſt ſind ſie zu dreien angeordnet — der köſtliche Reiz der Gewandbehandlung, die flotte

Genialität, mit der dieſe einem Kraftüberſchuß entſproſſenen Figuren hingeſetzt ſind, all das verrät den formſicheren Meiſter edelgeſteigerter Lebensfreude.

So hat denn Tiepolo in dem Kaiſerſaal der Reſidenz ſeine reichſten hiſtoriſchen Kompoſitionen geſchaffen, köſtlich durch die wunderbare Harmonie der lichten Töne, durch die farbigen Reflexe der ſchillernden Gewänder, durchleuchtet von goldigem Sonnenlicht. Es ſind wahrhaft blendende Fresken, die auf deutſchem Boden ihresgleichen ſuchen. Ganz und gar wurzelnd in der geiſtigen und künſtleriſchen Anſchauung ſeiner Zeit und des Bodens, auf dem er geboren, blieb er auch in dieſen Fresken ſich ſelbſt getreu — der letzte große Venetianer. Nirgends verleugnet er ſein Naturell, ſeine üppige Sinnlichkeit, ſeine bezwingende Phantaſie, ſeine herausfordernde Farbenpracht, ſein glühendes Pathos. Aber ſeine Formengebung bewahrt hier überall Adel und Größe in der Ruhe ſowohl wie in der Bewegung.

Tiepolos Arbeit fand nicht allein den Beifall des Fürſten, ſondern trug ihm auch ſtattliche Summen ein; 12000 fl. erhielt er allein für die Deckenmalereien im Stiegenhauſe.

Das Außerordentliche war in mehr als dreijähriger Arbeit von Tiepolo und ſeinen Gehilfen in der Würzburger Reſidenz geleiſtet worden. Daß die Dekoration der übrigen Räume noch mit Ehren daneben beſtehen kann, erklärt ſich aus dem neuen Leben, das nun Form und Stoff in Bewegung ſetzte, bis alle Möglichkeiten der Motive erſchöpft waren.

Die übrigen Prunkgemächer liegen rechts und links vom Kaiſerſaal im corps de Logis; ein Teil von ihnen, reich in der Stuckdekoration, iſt geſchmückt mit Gobelins niederländiſcher Herkunft, die Leben und Taten Alexanders des Großen ſchildern, ein anderes enthält Szenen aus dem venetianiſchen Karneval von dem Würzburger Tapetenwirker A. Pirot. Die Differenzierung der Räume in bezug auf Art und Aufwand der dekorativen Ausgeſtaltung muß aus der franzöſiſchen Etikette erklärt werden, die auch hier ihr Zepter ſchwang. Ein beſonders phantaſtiſcher Formen- und Farbenreichtum entfaltet ſich ferner im ſog. Spiegelſaal, wo überall in den Füllungen Spiegel erſcheinen, die den Reiz des Zierwerks unendlichfach wiederholen (Abb. 105). Dieſe Spiegel ſind durch aufgemalte farbenprächtige Bilder belebt, durch kleine, zum Teil bur-

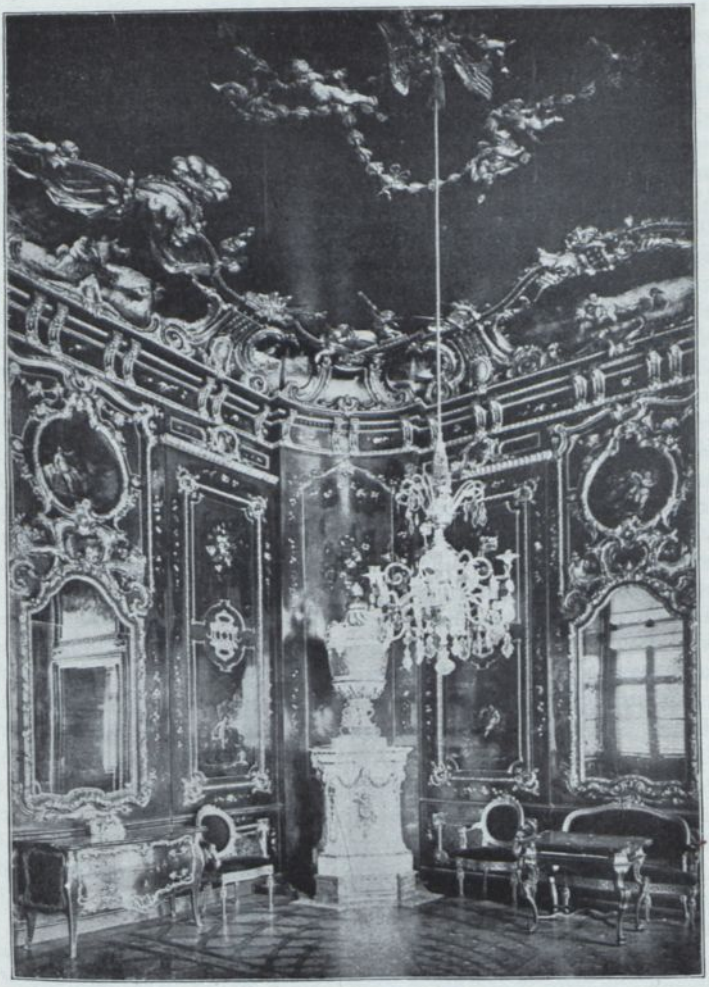


Abb. 105. Der Spiegelſaal der Reſidenz.

leske Jäger- und Schäferſzenen, goldene Arabesken und Rahmenwerk, von den Meiſtern Byß, Thalhofer, A. J. Högler und G. A. Urlaub gefertigt. Im Glanz der Kerzen muß das blitzende, zierliche, duftige phantaſtiſche Rankenwerk, das an den Vertäfelungen der Wände erſcheint und ſich im Stuck der Decke fortſetzt, die zauberhafte Wirkung des in wunderbarer Harmonie zu einem Ganzen geeinten Raumes unendlich geſteigert haben. In der langen Reihe der Gemächer überbietet übrigens eins das andere an feinem Prunk. Auch ernſte Deckengemälde von dem Düſſeldorfer Maler Lünenſchloß, u. a. die Erbauung des Domes und eine Szene aus dem Bauernkriege, ſchauen auf die kapriziöſen Rokokoformen in drei Gemächern herab. Mögen wir hier einen Wandſockel betrachten, auf dem kleine Malereien zwiſchen üppigem Rahmenwerk erſcheinen, dort eine Türe bewundern, deren kunſtvolle Füllungen die ganze Schönheitsfreude des Stils atmen, mögen wir unſere Augenluſt an dem prachtvollen Zierwerk der Wandflächen oder an dem verſchwenderiſch hingeſtreuten Stuckwerk der Decken befriedigen: überall ſind wir geblendet von der Mannigfaltigkeit reizvoller Wirkungen, die dieſe leichtbeſchwingten Formen hervorzauberten, von dem feinſinnigen künſtleriſchen Reichtum, der ſelbſt das geringſte Beſchlagſtückchen an den Türen geſchmackvoll und in harmoniſcher Übereinſtimmung zu der geſamten Einrichtung geſtaltete und verzierte. Welch unüberſehbare Fülle von Motiven hat Neumann aus dem Ärmel geſchüttelt!*) Zur Vervollſtändigung des Rokokogepräges dieſer Räume gehörten aber auch die koſtbaren Gruppen der Porzellankunſt, von denen die Reſidenz auch heute noch eine prächtige Sammlung wahrer Glanzſtücke faſt aller europäiſcher Manufakturen (beſonders Frankenthal) aufzuweiſen hat. Würzburg beſaß übrigens ſelbſt eine Porzellanmanufaktur, deren Exiſtenz freilich nur fünf Jahre währte.

In demſelben Schloſſe aber, in dem wir die geniale Kultur des Rokoko anſtaunen, mit der es die äſthetiſchen Ideale ſeiner Zeit verwirklichte, ſehen wir dieſe feine Blüte menſchlichen Geiſtes auch welken und ſterben. In den Zimmern des linken Flügels der Reſi-

*) Für den ausgezeichneten Stand des Würzburger Bauhandwerks unter Neumann ſpricht auch der tadelloſe Bauſtein der Reſidenz, die ſorgſamen Abwäſſerungen, Geſimſe und Verdachungen, das ſinnreich angeordnete Dach. 1892 brannte die eine Dachhälfte der Reſidenz nieder, ohne daß ein Raum irgendwelchen Schaden erlitten hätte.

denz verſchwinden die lebhaft bewegten Muſchelformen, nur das Oval, der Kreis und das Rechteck bleibt; Fruchtſchnüre und Laubgewinde mit flatternden Bändern erſcheinen und Formen des griechiſchen und römiſchen Altertums, Mäander und Eierſtab, tauchen auf; an die Stelle der heiteren Farbenharmonien tritt ein Entfärben der Dekoration, bis die Wände ſchließlich ganz weiß werden. Im rechten Flügel des Baues herrſcht der ariſtokratiſche Empireſtil. Die raumbildende Phantaſie, die dieſe Interieurs geſchaffen hat, iſt wieder durch architektoniſche Geſetze geleitet. Der Eindruck des Feierlichen, aber auch der des Behaglichen, Weichen und Stillen iſt in all dieſen Räumen erreicht. Der Faltenbehang der Wände, die reichen Draperien, zumeiſt von Lyoner Seide, die Deckenverzierung durch Akanthusmotive und figurale Medaillons, tragen zu dem einheitlichen und klaren Charakter dieſer Gemächer gewiß ebenſo bei, wie die techniſch meiſterhaften Möbelgruppen. Gerade im Würzburger Schloß entfaltet ſich der Empireſtil zum größten Luxus und gleichzeitig zu einer Feinheit, die deutlich erkennen läßt, daß der Architekt, der in dieſer Zeit hier tätig war, auf derſelben Höhe ſtand, wie Neumann in ſeinem Zeitalter. Feine Stimmungselemente finden ſich ganz beſonders in jenen anmutig dekorierten Gemächern, in denen wir zum erſtenmal die Empfindung ausſprechen dürfen: Hier war das Reich einer Frau. Es gilt dies beſonders von dem vornehm gehaltenen, rotdrapierten Wohnzimmer, dem durch die einheitliche Farbenſtimmung wie durch die zarten Ornamente an Türen und Füllungsflächen ein feiner Effekt verliehen iſt. Ungemein charakteriſtiſch iſt auch das Schlafzimmer, das das Geburtszimmer Seiner Kgl. Hoheit des Prinzregenten von Bayern geworden iſt. In dem faſt quadratiſchen, mit Goldbordüren reich verzierten Gemache wirken als Gegenſatz zu den Ecken und Kanten der Wände und Möbel die lebendigen Linien der in roter Seide ausgeführten Draperie. Die Wände ſelbſt ſind mit lichtgrünem Damaſt bekleidet, der von einfachen Muſterungen mit unendlichem Rapport belebt iſt. In der Mitte der den Fenſtern gegenüberliegenden Wand erhebt ſich ein grünſeidener Baldachin mit herabhängenden Draperien über einem dunkelpolierten, ſteif konſtruierten Bett, an deſſen Fußwand in vergoldeter Bronze ein Eichenkranz einen Stern umgibt. Auf dem gleichfalls dunkelpolierten Nachtkäſtchen von zylindriſcher Form ſteht in goldenen Lettern: Somno. Eine Alabaſterampel hängt

Abb. 106. Oberlichtgitter am Seitenportal der Reſidenz.

in der Mitte des ruhig wirkenden Raumes. Die Möbelgruppen dieſes und anderer Räume, die Fauteuils mit Schwänen als Armlehnen, die von Schwänen getragenen oder rein konſtruktiv aus antiken Architekturformen, Pfeilern und Säulen gebildeten Tiſche, mit Kapitell und Baſis aus vergoldeter Bronze, die Schreibſchränke, Wandſchirme und dergleichen zeichnen ſich durch muſtergültige Form aus. Wohl hatte auch ſchon Neumann neben den großen Prunkräumen dadurch gemütlichere Gemächer geſchaffen, daß er von den großen Sälen Kabinette abſchnitt, wie z. B. in der Gartenflucht des Schloſſes, aber die Ausbildung ſelbſtändiger Räume mit dem Charakter des Intimeren erfolgte erſt unter Großherzog Ferdinand von Toskana, der durch den Hofbaudirektor Nikolaus Alexander de Salins de Montfort die ganze innere Einrichtung zunächſt in dem Hauptſtocke der Reſidenz nach der von Paris ausgehenden Geſchmacksrichtung umgeſtalten ließ. In dieſem Architekten, der ſich durch den Bau des ehemaligen biſchöflichen Schloſſes in Zabern einen bedeutenden Namen erworben hatte, haben wir den eigentlichen Vollender der Reſidenz zu Würzburg zu erkennen, auch den Künſtler, der das Weſentliche der Gartenanlage geſchaffen hat.

Bei einem Bauteil des Schloſſes, bei der Feſtſetzung der Lage der Hofkirche war nicht nur die Meinung der franzöſiſchen Architekten Robert de Cotte und Germain Boffrand, ſondern auch der Rat des Wiener Architekten J. L. Hildebrand eingeholt worden. Nun bot die Errichtung der Hofkirche am Ende des linken

Seitenflügels für Neumann vielleicht das Schwierigſte der ſchwierigen Probleme, für die Grundrißbildung wie für die Beleuchtung. Der langgeſtreckte Grundriß zeigt in der Mitte eine große Ellipſe, zu beiden Seiten kleinere, die geſchickt ineinander greifen. Das Innere der Kirche enthält 22 Säulen aus rötlichem Gipsmarmor mit vergoldeten Kapitellen. Faſt in der Mitte der Kirche befinden ſich zwei gegeneinander ſtehende Seitenaltäre mit hohen Spiralſäulen und Figuren aus karrariſchem Marmor. Die Altartafeln, rechts Mariä Himmelfahrt, links der Sturz der Engel, ſind vorzügliche, farbenglühende Werke von G. B. Tiepolo. In der dreiteiligen, lebhaft bewegten, reich mit Gold verzierten Decke haben Joh. Rud. Byß und Anton Joſ. Högler in Fresko den Himmel, die Hölle und die Ermordung des hl. Kilian dargeſtellt.

Es läßt ſich nicht leugnen, daß dieſe Hofkirche, die den Ausdruck der Pracht verlangte, durchaus von dem Fieberzuſtande des Barockſtils erfaßt iſt. Die erregten Linien, die Häufung der Marmorſäulen, die Pracht der Altäre, die goldſtrotzenden Loggien, die freskenbedeckten Kuppeln — das Ganze ſollte wie eine brauſende, wogende Symphonie wirken, wie ein toſendes Meer von Farben und Formen. Aber der Mangel an genügenden Lichtquellen, die düſtere Farbe der verwendeten Marmorſorten, vor allem aber die Einſpannung dieſer allzu wogenden Linien in die Enge eines gegebenen, urſprünglich nicht für die Kirche beſtimmten Raumes mußte bei aller Bedeutung der mathematiſch-konſtruktiven Arbeit, wie der großartigen Dekoration die Wirkung der Schöpfung abſchwächen, ja ihre Harmonie ernſtlich gefährden.

Mit der Errichtung der Hofkirche, auf die Neumann beſonders ſtolz war, ging das große Werk ſeiner Vollendung entgegen. Nun kamen noch als Ergänzung der Steinarchitektur die Gitter hinzu, vor allem das bereits erwähnte große eiſerne Abſchlußgitter des Ehrenhofes, für das der Wiener Hildebrand einige wertvolle Anregungen in einem Entwurfe gegeben hat. Durch Hildebrands Empfehlung ſcheint auch der aus Tirol ſtammende Schloſſermeiſter Johann Georg Oegg (1703—80) nach Würzburg gekommen zu ſein. Mit Markus Gattinger behauptet Oegg, den man mit Recht den deutſchen Lamour genannt hat, einen der ehrenvollſten Plätze in der reichen Geſchichte des Würzburger Kunſtgewerbes. Der als fürſtbiſchöflicher Hofſchloſſer nach Würzburg Berufene hatte freilich

Abb. 107. Oegg: Gartentor der Reſidenz. (Mit dem Wappen der Greifenklau.)

zunächſt manch harten Strauß mit den zünftigen Stadtſchloſſern zu beſtehen. Die früheſten Arbeiten Oeggs, wie das Oberlichtgitter am Seitenportal der Reſidenz mit dem Monogramm des Fürſtbiſchofs Friedrich Karl von Schönborn, zeigen noch das alte Laub- und Bandelwerk, aber von Stäben in rundlichen Linien durchzogen (Abb. 106). Unter der Regierung des Anſelm Franz von Ingelheim ſind das Portal an der Hofpromenade und die Seitengitter des Garteneingangs am Rennwege, unter Karl Philipp von Greifenklau das Gartentor am Rennwege (Abb. 107) und die Seitengitter am Rennwege in der Fluchtverlängerung der Vorderfront angefertigt worden. Unter Adam Friedrich von Seinsheim entſtand das Mittelportal des Garteneingangs am Reſidenzplatz (Abb. 108), ſowie der Torbogen am Rennweg in der Fluchtverlängerung der Vorderfront. Die Entwürfe dieſer unvergleichlich prachtvollen Gitter ſind von dem genialen Neumann ſelbſt gezeichnet worden. Das ſogenannte Skizzenbuch Neumanns in der k. Univerſitätsbibliothek zu Würzburg erbringt in einzelnen Zeichnungen dafür die Beweiſe. Die Ornamentik der Gitter trägt auch vollkommen das Gepräge der Rokokobehandlung durch den Schöpfer der Reſidenz; da herrſcht wie in der Innendekoration das wildflammende, etwas zackige, aber immer graziös gebogene Muſchelwerk. Über die vertikal laufenden parallelen Stäbe legen ſich Palmzweige, üppige Blumenranken u. dgl., oder es verſchwinden die durchlaufenden Stäbe und an ihrer Stelle erſcheint eine einheitliche Kompoſition zierlichen, naturaliſtiſchen Rankenwerkes, das wie aus dem innerſten Weſen der weichen Stuckmaſſe hervorgegangen ſcheint. Dieſer überſtrömenden Energie künſtleriſcher Schöpferkraft, die an allen Gitterkrönungen ihre Triumphe feiert, tritt freilich in manchen ſpäteren Toren der kalte Hauch des Klaſſizismus entgegen, unter deſſen Einfluß die Formen zwar nicht an Feinheit und ſicherem Stilgefühl, wohl aber an originellem maleriſchen Gepräge verlieren. Die techniſche Ausführung dieſer Gitterwerke, auch der ſpäteren, iſt die denkbar vollendetſte. Oegg zeigt ſich den höchſten Anforderungen gewachſen; unter ſeinem Hammer ſchmiegt und biegt ſich das zähe Eiſen zu reizvollen Gebilden, zu natürlichem Laub und zierlichem Geranke und folgt geſchmeidig und doch in größter Solidität jeder Laune des Meiſters. Adolf Brüning konnte von den Würzburger Gittern mit Recht ſagen, daß die glatten, ruhigen

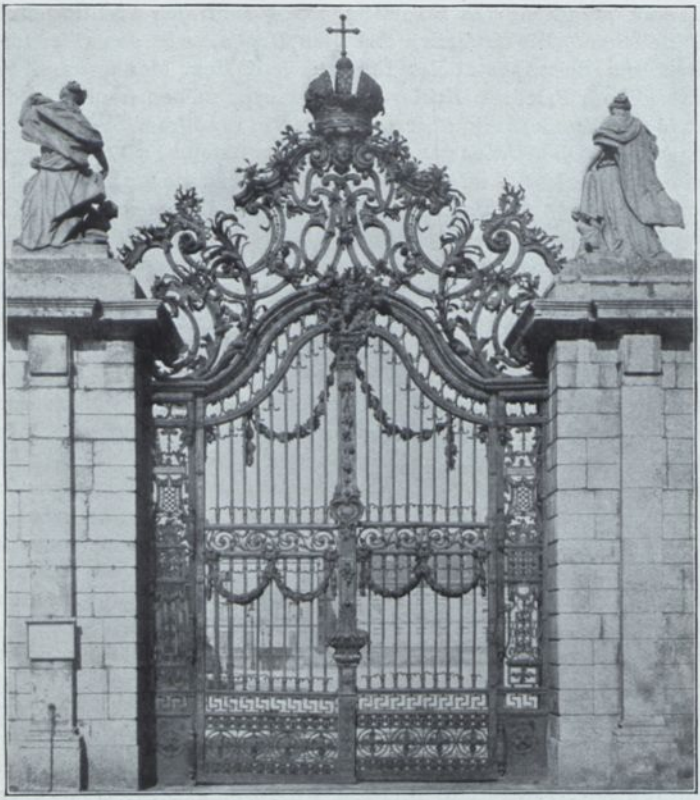


Abb. 108. Oegg: Gartentor der Reſidenz am Reſidenzplatz.

Maſſen der Steinpfeiler, zwiſchen denen ſie eingeſpannt ſind, in wirkungsvollem Kontraſt den Eindruck entzügelter Leidenſchaft noch ſteigern, die aus dem lebendig gewordenen Eiſen ſprüht.

Unter den zahlreichen Werken Oeggs ſeien noch das Gitterwerk an der Schönbornkapelle, der als Trinkgefäß dienende Zunftſchlüſſel (1740) in den Sammlungen des hiſtoriſchen Vereins und das köſtliche Geſtell auf dem Rezepturtiſche der Apotheke des Juliusſpitals (1762) genannt.

Die prächtigen Gitterwerke mit ihren kunstreichen Portalen führen uns zu den weitgedehnten Gartenanlagen der Residenz, zu den geradlinigen mächtigen Parkavenüen, seinen grünen Wänden und dicht überwachsenen, verschwiegenen Laubgängen, seinen baumgekrönten Wällen, seinen duftigen Bosketts, seinen perspektivischen Überraschungen, seinen Bassins mit ihrem in Schaumperlen niederstäubenden hohen Wasserstrahl ... (Abb. 106).

Die erste Anlage des Hofgartens, der als integrierender Bestandteil der architektonischen Gesamtkomposition von Neumann geplant war, trug zwar im wesentlichen „französischen" Charakter, war aber doch keineswegs eine Nachahmung. Schon der Umstand, daß dem Park die Anlage in architektonischen Linien, die mit dem Bau in Harmonie stehen, die übersichtliche symmetrische Abteilung in Räume mit bestimmtem Charakter gegeben wurde, daß er durch ein bedeutendes Terrassenwerk mit Balustraden und Rampentreppen, durch Abstufung des Terrains, durch Absätze, architektonisch ungemein reich ausgebildet wurde, läßt die Selbständigkeit der Schöpfung erkennen. Wohl war auch hier das Parterre mit Buchsornamenten, Kugeln und Pyramiden besetzt und wohl waren den Schling- und Kletterpflanzen statt der Stämme und Äste und Felsen, die sie vielleicht in der Natur finden, kunstgerechte Pfeiler, Hermensäulen, Bogen, Lattenwände u. dgl. zur Stütze angeboten, aber damit war doch nur das lebendige Material so benutzt worden, wie seine Formen der Absicht des Künstlers entgegenkamen. Neumann trug aber seine Freude am plastischen Schmucke hinaus in dieses Gebiet, wo sie sich freier und wirkungsvoller entfalten konnte, als auf der Treppe oder in den Prunksälen oder am hohen Giebelfelde des Palastes. Im Schatten dicht überwachsener Laubengänge, auf den Steinbalustraden der Terrassen und der Treppen, auf den Pfeilern der Gartentore sollten sich anmutige Gebilde der Plastik erheben, von rauschenden Wassern umspielt und von den Strahlen der Sonne umschmeichelt. Die Plastik des Hofgartens ist merkwürdig gut, fast nichts steht unter der Marke der Mittelmäßigkeit. Wenn wir in Erinnerung an die Marmorwerke, die im Kaisersaale ihre Aufstellung in den Nischen gefunden haben, in Erinnerung an diese saft- und kraftlosen Göttergestalten und an die gefallsüchtig verdrehten Göttinnen mit dem versteinerten spitzigen Lächeln vor die Gruppen im Hofgarten treten, empfangen

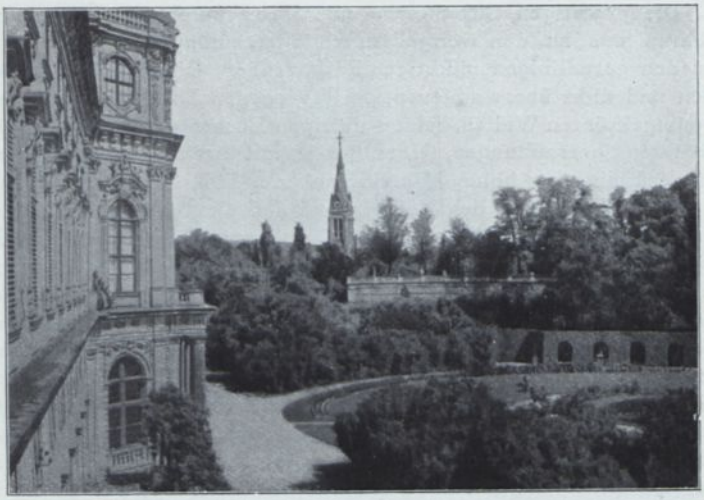


Abb. 109. Partie aus dem Hofgarten der Reſidenz.

wir einen weſentlich erfreulicheren Eindruck von dieſer eminent dekorativen Gartenplaſtik. Der vielbeſchäftigte Leiter der dekorativen Ausgeſtaltung der Würzburger Reſidenz war Jakob van der Auvera († zu Würzburg 1760), der Schwiegerſohn des Malers Onghers. Ihn unterſtützten ſeine beiden Söhne Johann Wolfgang († 1756) und Lukas Anton († 1766). Der alte Jakob van der Auvera ſchuf und lehrte in Würzburg vornehmlich in Berninis Geiſt. Obwohl Niederländer durch Geburt und Erziehung, unterlag auch er dem Zauberbanne dieſes gewaltigen italieniſchen Genies. Wenn die Mitglieder der Familie Auvera und ihre Schüler die Dimenſionen für die Wirkung im Freien und den richtigen Kontur ihrer plaſtiſchen Dekorationen auch richtig zu berechnen wußten, wie wir dies z. B. in den für die Reſidenz beſtimmten, heute im Ringpark aufgeſtellten Herkulesgruppen des Joh. Wolfgang van der Auvera erſehen können, ſo verdankten ſie dies dem Studium der glänzenden Werke der ſpäten Italiener. Die alterierenden optiſchen Wirkungen, die das ſtrömende Waſſer, die Lichte und die Luft ausüben, ſind von den Auveras niemals außer acht gelaſſen worden.

Daraus erklären ſich die Vorzüge und die Schwächen ihrer Kunſt, die großen Geſten und die ſtark und pathetiſch bewegten Formen. (Vgl. L. A. van der Auveras Kruzifix im Domkreuzgang.)

Der Löwenanteil an der Ausſtattung des Würzburger Hofgartens fiel einem Enkelſchüler Raphael Donners, dem aus dem Atelier der Auvera hervorgegangenen Johann Peter Alexander Wagner zu. Zwei größere mythologiſche Steingruppen von ſeiner Hand, die Entführung der Europa und der Raub der Proſerpina durch Pluto im Parterre des Hofgartens ſind charakteriſtiſche Proben ſeiner lebhaft wirkenden Monumentalplaſtik. Sein ausgeſprochenes Rokokoempfinden tritt aber noch mehr in den Putten, Faunisken, Savoyardenknaben u. dgl. hervor, die auf der öſtlichen Terraſſe und auf Poſtamenten in den Laubhallen des Hofgartens ihre Aufſtellung gefunden haben. Seine köſtlichen, völlig genrehaft aufgefaßten, meiſt zweifigurigen Kindergruppen (Abb. 110 u. 111) laſſen ihn als einen phantaſievollen Meiſter voll feiner Beobachtung des Lebens erſcheinen; bald führt er bausbackige Bengel nett und niedlich vor Augen, die in harmloſem Tun wie die Großen agieren und kokettieren oder lüſtern von den ſüßen Trauben naſchen, bald kleine Panisken, die ſich mit anderen Knaben luſtig balgen und in ausgelaſſener Tollheit ihre Scherze treiben, oder anmutige Kindergeſtalten, die die Jahreszeiten reizvoll und heiter allegoriſieren.

Abb. 110 und 111. J. P. A. Wagner: Kindergruppen im Hofgarten.

Abb. 112. J. P. A. Wagner: Herbſt und Winter (Juliusſpital).

Durch Wagners noch zum großen Teil erhaltene Modellſammlung erhalten wir noch tiefere Einblicke in das Wirken dieſes reichbegabten Meiſters, der nicht nur im Zuſammengehen mit den Linien des Baues, ſondern namentlich in ſeiner lebendigen naiven Naturbeobachtung und plaſtiſchen Geſtaltung Werke von vollkommenſter Meiſterſchaft geſchaffen hat. Daß die Würzburger Rokokomeiſter ihr natürliches Gefühl für Anmut und Liebreiz mit der klaſſiſchen Formenreinheit der Antike verbinden wollten, aber ihre unmittelbaren Vorbilder in der italieniſchen Skulptur des 16. Jahrhunderts

fanden, zeigt uns ein Vergleich des berühmten Bacchus im Muſeo Nazionale zu Florenz von Jacopo Tatti, gen. Sanſovino, mit der Figur des Herbſtes im Garten des Juliusſpitals, die ich ebenſo wie den Winter, Wagner zuſchreiben möchte. Sanſovinos glücklichſtes Marmorwerk mit dem techniſch kühnen Motiv des frei erhobenen Armes hat den Würzburger Meiſter zu einer ganz virtuoſen Überſetzung der Einzelformen in die Rokokoſprache, mit demſelben Zug nach oben, veranlaßt. Merkwürdig, wie der Weg von Michelangelo zu Wagner führt! (Abb. 112.)

Seine Figürchen bieten übrigens in vielen Fällen ein treues Spiegelbild der Feſte der Hofgeſellſchaft und erinnern ſtark an die arkadiſchen Schäfer, Türken u. dergl. aus Rokokoporzellan. Es iſt ſicher, daß Wagner auch für Porzellanmanufakturen Modelle herſtellte.

Wagners dekoratives Talent wurde aber auch noch bei einem ſpäteren, zur Reſidenz gehörigen Bau in Anſpruch genommen, bei den Arkaden. Die nächſte Konſequenz des mächtigen Baukomplexes war die Schaffung eines großartigen, freien Platzes vor dem Schloſſe. Auch hier bewährten ſich die Begriffe Neumanns von der Äſthetik der Baukunſt. Aber dieſer Schloßplatz ſollte unter Adam Friedrich von Seinsheim ſymmetriſch ausgeſtaltet, ſollte gewiſſermaßen als Vorſaal des Baues architektoniſch behandelt werden. Dem älteren Roſenbachſchen Hof (Präſidentenpalais) auf der Nordſeite entſprechend wurde auf der Südſeite der „Geſandtenbau“ in demſelben Stile aufgeführt, um ſodann 1770 die an beide Gebäude ſich anſchließenden Arkaden zu errichten. Dieſe graziöſe, in voll entwickeltem dekorativen Stil ausgeführte Gartenarchitektur hat die Aufgabe, die Flucht der Gebäude gegen die Stadt zu zu verlängern. In der Form ſind die Bogenſtellungen acht aneinander gereihte Portale, deren Pfeilern gekuppelte Säulen toskaniſcher Ordnung vorgelegt ſind; die Bäluſtrade wird durch Poſtamente unterbrochen, auf denen in rhythmiſchem Wechſel Urnen und Statuen ſtehen, die von J. P. Wagner gefertigt ſind. Gleich ſtolzen Wächtern geben auf hoher Baſis ſtehende Hochſäulen, Verwandte der Türme vor der Wiener Karlskirche, der Perſpektive den notwendigen Abſchluß. Zu ihrer Galerie und der darüber angebrachten großen Krönungskuppel führen Wendeltreppen empor. Die ganze originelle Anlage, eine

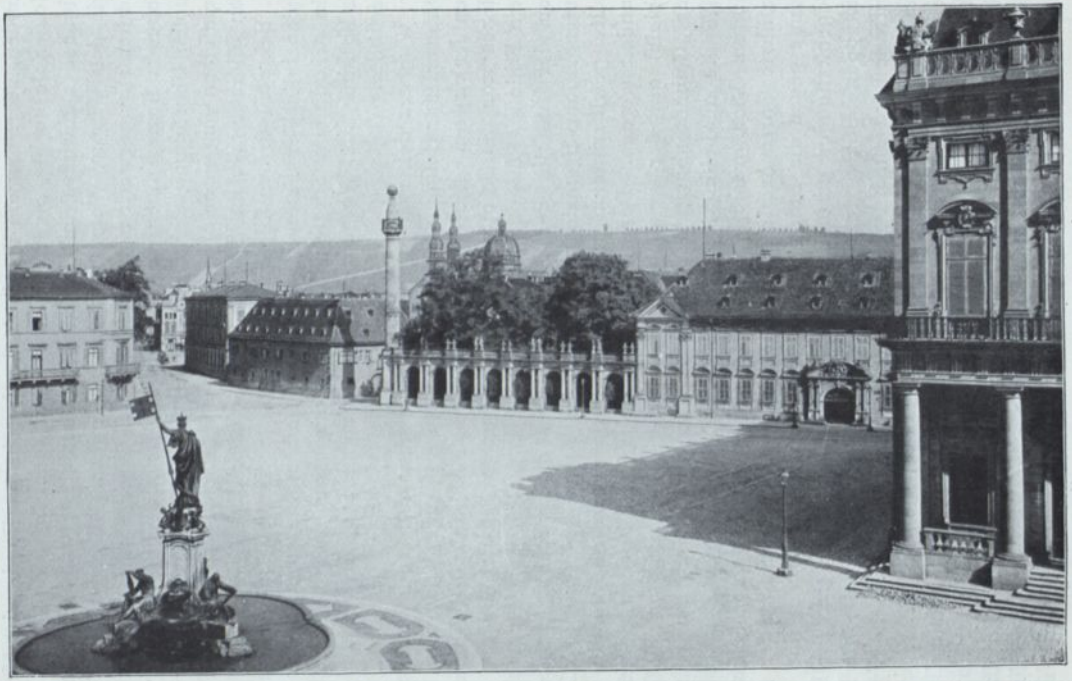


Abb. 113. Residenzplatz mit dem ehemaligen Rosenbachschen Hof und den Arkaden.

Art Raumſymbolik, die aber auch die Blickwanderung leitet, während ſie den 21200 Quadratmeter umfaſſenden Platz abrundet, geht auf Entwürfe des Hofbaumeiſters J. P. Geigel zurück (Abb. 113).

Vergebens ſpähen wir freilich nach der einzig denkbaren Staffage für die monumentale Größe dieſer ganzen Bauanlage, nach den goldſtrotzenden Karoſſen, nach den Allongeperrücken und Reifröcken, nach den purpurvioletten, mit Hermelin beſetzten fürſtlichen Mänteln, aus deren rauſchenden Falten feiner Weihrauchduft quillt ... Es iſt ſchwer, von der Großartigkeit all dieſer würdevollen Pracht und Üppigkeit den Weg zur nüchternen Gegenwart zurückzufinden. Und es wird uns nicht erleichtert durch die Verſicherung, daß das ganze Schloß, die inneren Einrichtungen und Dekorationen, der Hofgarten wie die Arkaden nichts Geringeres darſtelle, als — Platons Kosmos. Gewiß führte die neuplatoniſche Philoſophie mehr als einmal zu einer Quelle der Kunſtdarſtellung, wenn es ſich darum handelte, die allgemein chriſtlichen Lehren in antik-mythologiſchem Gewande künſtleriſch zu behandeln. Aber die künſtleriſche Begeiſterung durch einen höheren Genius, das „pati Deum", das ſchon Plato einen „göttlichen Wahnſinn" nennt, läßt ſich aus der damals noch vorherrſchenden antikklaſſiſchen Bildung zwanglos erklären. Für den Franken iſt die Reſidenz eines der wichtigſten Denkmäler der Geſchichte und ein unvergleichliches Muſeum hiſtoriſcher Erinnerungen. In der Geſamtheit ihrer künſtleriſchen Werte aber iſt dieſe Schöpfung, aus der die Sehnſucht nach königlicher Pracht ſpricht, für uns Ergebnis und Krönung einer vollendeten Kultur.

Abb. 114.] [Stukkaturen und Malerei im Feſtſaal des Hutten-Schlößchens.

XI. DAS ROKOKO

BALTHASAR NEUMANNS ÜBRIGE WERKE IN WÜRZBURG

DAS HUTTENSCHLÖSSCHEN – DIE SCHÖNBORNSCHE BEGRÄBNISKAPELLE – DIE WALLFAHRTSKIRCHE AUF DEM ST. NIKOLAUSBERG – KLOSTER OBERZELL – DER ROTE BAU DES BÜRGERSPITALS – DAS JAGDZEUGHAUS – PRIVATBAUTEN

NEUMANN hatte während des Baues der Reſidenz 1725 für den Fürſtbiſchof Chriſtoph Franz von Hutten außerhalb der Stadtmauer inmitten eines anſehnlichen, der Öffentlichkeit nicht verſchloſſenen Parkes ein kleines Sommerſchlößchen zu erbauen, das unter dem Zeichen der Sehnſucht nach der idylliſchen Natur entſtanden iſt. Den Hauptbeſtandteil des aus Erdgeſchoß, Obergeſchoß und Dachgeſchoß beſtehenden Gebäudes bildet der im erſten Obergeſchoß liegende, nach den beiden Langſeiten durchgehende Saal, den gegen Oſten eine große prächtige Freitreppenanlage in unmittelbare Verbindung mit dem Park ſetzt. Der ganze Bau mit ſeinen ungemein fein abgewogenen Verhältniſſen

atmete einen wunderbaren Zauber idylliſcher Stimmung. Mit feinnervigem Gefühl für intime, ſtille Reize hatte Neumann das anmutvolle Schlößchen in die Schönheit der lebenden Natur hineinkomponiert, in die flimmernden Wellen der heißen Luft über den ſommerlichen Beeten. Aber ſein Reiz beſtand nicht allein in ſeinem Stimmungscharakter, auch die lebensvolle Führung der Geſimslinien, die abgerundete Form der Dachkanten, die Ausprägung der beiden kleinen Wendeltreppen im Äußeren verriet einen ungewöhnlichen Aufwand von Geiſt und Empfindung. Das poeſievolle Schlößchen, in deſſen Innerem reiche, duftige Stuckdekorationen und Deckenmalereien (Abb. 114) prangten, heute Beſitztum des Korps Rhenania, mußte infolge Neuanlage der Schießhausſtraße abgebrochen werden, weil ihm die Gefahr drohte, bis 1,90 m Höhe eingefüllt zu werden; es wurde indes in der Sanderglacisſtraße wieder aufgerichtet. Wieviel freilich bei dieſer Prozedur an wirklichen Werten zugrunde ging, ſoll hier nicht weiter unterſucht werden.

Unter Fürſtbiſchof Friedrich Karl von Schönborn wurde 1729 bis 1733 am nördlichen Querſchiff des Domes eine Begräbniskapelle für die Mitglieder des Geſchlechtes der Schönborn durch Balthaſar Neumann errichtet (Abb. 115). Ein kreisrunder Kuppelraum mit elliptiſchen Seitenkapellen. Im Äußeren fein gegliedert, bei allem Reichtum feierlich-ſtimmungsvoll gehalten. In dem Gedrängten und Getragenen der Formenſprache deutlich als Grabkapelle charakteriſiert. Auf einem hohen, vielfach verkröpften Sockel ſteigen Pilaſter empor, die ein ſtark ausladendes, klaſſiſch gebildetes Geſimſe tragen, auf dem ſich eine von Urnen gekrönte Attika erhebt. In der Mitte tritt der Portalbau, von gekuppelten Säulen flankiert, als Mittelriſalit hervor, von einem, von den allegoriſchen Geſtalten der Hoffnung und Liebe geſchmückten Giebeldreieck abgeſchloſſen. Darüber ſitzt ernſt und ſchwer die Kuppel mit ihrer ſchönen wohlproportionierten Laterne. Der überſchwellende Reichtum der Schmuckformen, das Durcheinanderfluten figürlicher Gebilde macht dieſe Kapelle nur dem Dresdener Zwinger vergleichbar. Aber anſtatt lüſterner Faune und verliebter Götter grinſen uns hier Totenſchädel und Gerippe entgegen. Eines der Gerippe wendet ſich mutwillig dem Vorübergehenden zu, ſtreckt ihm freundlich die Knochenhand entgegen und deutet einladend auf

Abb. 115. Die Schönbornkapelle.

die Inſchrift: „Selig ſind die Toten, die im Herrn ſterben.“ An den Fenſterbrüſtungen und den korinthiſierenden Kapitellen er-

ſcheint der geflügelte Totenkopf, den wir auch in der ſpaniſchen Renaiſſance und bei Berain finden. Der beziehungsreiche dekorative und figürliche Schmuck, im kühn bewegten Spiel der Formen ein ſteinernes Memento mori, iſt von prächtiger maleriſcher Wirkung; unübertrefflich fein abgewogen iſt auch das Verhältnis zwiſchen den ruhigen Flächen und den bald anſchwellenden, bald zurückgedämmten Schmuckmaſſen. Auch das Tor mit ſeinen geſchnitzten Füllungen und ſeinem zierlichen Gitterwerk vom Meiſter Oegg fügt ſich wirkungsvoll in die Geſamterſcheinung (Abb. 116). Im Innern des reich ſtukkierten und vergoldeten Kuppelraumes, deſſen Bauglieder in grauem, ſchwarzem und rotem Marmor ausgeführt ſind, herrſcht eine merkwürdig trübe, aber ohne Zweifel beabſichtigte Lichtſtimmung. Entſprechend dem Äußeren wird die Vertikalgliederung durch Pilaſter und gekuppelte Säulen bewirkt. Das Ornament iſt aus Totenköpfen und Totenknochen gebildet. Die Fresken ſtammen von dem Schweizer Johann Rudolf Byß; das Hauptbild ſtellt die Auferſtehung Chriſti dar; in den Feldern der Kuppel findet ſich flott

Abb. 116. Tor der Schönbornkapelle.

gemalte Familiengeſchichte der Schönborn: die Krönung Karls VI. durch Lothar Franz, die Konſekration des Kurfürſten von Trier, Franz Karl v. Schönborn, die Trauung des mainziſchen Vizedoms Franz v. Schönborn.

DIE WALLFAHRTSKIRCHE AUF DEM NIKOLAUSBERG

Auf dem Nikolausberg, oder wie er in alter Zeit hieß, dem „Kleßberg", war um das Jahr 1640 „durch eines Fiſchers Sohn" ein aus Holz geſchnitztes Veſperbild, eine Pietà, aufgeſtellt worden. Und aus der kleinen Feldkapelle war mit der Zeit ein Kirchlein mit Glockenturm entſtanden. Schon 1736 hatte Balthaſar Neumann einen Plan für die Erweiterung dieſer Kapelle entworfen, aber der Ausführung ſtellten ſich noch Schwierigkeiten entgegen; erſt 1748 ſegnete der Abt von Oberzell den Grundſtein zu dem Neubau ein, der nicht ohne Kämpfe und Hemmniſſe durchgeführt wurde. Die fürſtbiſchöfliche Regierung fand es ungehörig, daß man aus einer Wallfahrtskapelle ein mit Malereien und Stukkaturen glänzend ausgeſtattetes Prunkſtück geſtalten wollte — aber der künſtleriſche Gedanke, der eine erinnerungerweckende, myſtiſche Atmoſphäre bereiten wollte, in der die Stimmung ſich hebt und Maß wie Proportion, Blicke und Gedanken zu dem Ewigen lenkt, blieb ſtandhaft und ſiegreich. Zunächſt ging man an die Schaffung eines würdigen Zuganges zu der Wallfahrtskirche. So entſtand eine große Anzahl ſteigender Rampen, eine ganz vortreffliche Anlage, die ſchon von Anfang an auf die Aufſtellung eines Kreuzweges berechnet war (Abb. 117). Die Aufgabe des mit doppelten Parkſtiegen verſehenen Terraſſenbaues iſt die, bequem zu der hochliegenden Kirche hinaufzuleiten; in dieſer Anlage liegt aber auch eine ungeheure ethiſche Kraft. Wer nachzuempfinden vermag, wie hier durch Rhythmus und Intervalle, durch den wiederholten Wechſel des Anſteigens des Terrains mit der Entfaltung des Raumes zur weitgedehnten Terraſſe das Sinnenleben erregt, wie die Spannung von Moment zu Moment geheimnisvolle Steigerung findet, wird ſehr bald wahrnehmen, daß hier mit feinſtem Verſtändnis eine ungemein wirkungsvolle Bühne für die Darſtellung des größten Dramas geſchaffen iſt. Unter dem Baldachin alter Platanen entfaltet ſich eine ganz ungewöhnliche Täuſchungsmacht der Plaſtik. Unwider-

Abb. 117. Blick auf den Treppenweg mit den Stationen und die Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg.

ſtehlich ergreift uns eine Ahnung von der Kulturgewalt der Kirche. Selbſt wenn ein weniger bedeutender Meiſter, als es Johann Peter Wagner war, dieſe Stationen geſchaffen hätte, würden ſie durch die weihevolle Stimmung der ganzen Anlage zur religiöſen Ergriffenheit führen. Nach dem Tod Lukas van der Auveras, der zuerſt für die Ausführung der Stationen in Ausſicht genommen war, ging der delikate Auftrag 1766 an Wagner über, der die einzelnen Paſſionsſzenen in 14 großen Gruppen von vier bis ſieben lebensgroßen Freifiguren komponierte und in grünlichem Sandſtein mit Hilfe ſeines Verwandten und Schülers Simon Wagner ausführte. Dieſe Gruppen, die die einzelnen Terraſſenabſchnitte flankieren, ſtehen in kuppelgekrönten Pavillons, deren vordere offene Seite urſprünglich mit kunſtvoll geſchmiedeten Eiſengittern geſchützt war, die ſpäter leider durch nüchterne Eiſenſtäbe erſetzt wurden. Die plaſtiſchen Gruppen ſind aus dem Leben, und zwar mit dem vollen Atemzuge überzeugender Wahrheit geſchöpft (Abb. 118). Wenn auch Wagner unſer Innerſtes nicht immer zu erſchüttern vermag, ſo feſſelt doch hier das Eindringliche und Überzeugende, das aus dieſer zu hohen Zielen aufſtrebenden religiöſen Monumentalplaſtik ſpricht. Bei den drei letzten Gruppen, die noch von der Hand van der Auveras ſtammen, ſind freilich die Formen in der Abſicht, einen möglichſt ſtarken Eindruck der Lebendigkeit der Körper hervorzurufen, in einer viel zu unruhigen Behandlung ausgeführt. An die Stelle des einſtigen gemalten architektoniſchen und landſchaftlichen Hintergrundes iſt hier ein gleichgültiges Teppichmuſter getreten. (Das Modell der Kreuzigungsgruppe in Wachs, ſowie eine photographiſche Aufnahme der alten Bemalung der Stationen befindet ſich im Fränkiſchen Muſeum).

Die maleriſch gelegene Wallfahrtskirche, im Volksmunde das „Käppele", zu der die Himmelsſtufen dieſes kunſtvollen Treppenweges emporführen, iſt, wie bereits erwähnt, das Werk Balthaſar Neumanns. Das Äußere iſt, auf Fernwirkung berechnet, in ganz einfachen Linien gehalten; über einem zweigeſchoſſigen Mittelbau, den in drei Stockwerken aufſteigende, mit hohen Zwiebeldächern verſehene Türme flankieren, erhebt ſich ein bekrönender Giebel. Die Kuppel mit allzu gewaltiger Laterne ſteigt nur wenig über die Faſſade empor und ſchneidet ſich in kühnen Kurven mit den geſchweiften Seitenſchiffdächern. Den Grundriß bildet im weſentlichen

ein griechiſches Kreuz, das jedoch durch den Anbau der Vorhalle modifiziert wird. Die Grundform des Dreipaſſes hatte Neumann bereits in ſeinen Entwürfen für die Burgwindheimer Wallfahrtskirche in ähnlicher Weiſe aufgenommen. So entſtand eine Zentral-

Abb. 118. J. P. A. Wagner: Chriſtus vor Pilatus. Stationsbild vom Nikolausberg.

anlage mit drei elliptiſchen Apſiden. Der Eindruck des Innern iſt von höchſtem maleriſchen Reize (Abb. 119). Gekuppelte Halbſäulen und Pilaſter mit originell erfundenen Rokokokapitellen aus glänzendem Stuckmarmor tragen das klaſſiſch profilierte Hauptgeſims. Darüber erheben ſich die Gewölbe der Kuppel und der dagegen gelagerten Halbkuppeln, die mit dem zierlichen, flüſſigen Leben der

Stuckdekorationen erfüllt ſind. Die Vorhalle, die als ſelbſtändiges Bauglied behandelt iſt, bedeutet den Raum unter der Orgelempore; die nördlich vorſpringende, mit Baluſtrade verſehene Empore dient als Chor für die Kapuziner, die ſüdliche öffnet ſich nach der Gnadenkapelle. In dem lichtdurchfluteten Innenraum gelangt die ganze, vom feinſten Stilgefühl zeugende Dekorationskunſt zur glänzendſten Entfaltung. Das lebhafte Spiel loſer Formen wird überall durch luftige Farben wirkſam unterſtützt. Ganz beſonders aber ſteigern die in froher Farbigkeit leuchtenden Deckenfresken das Sinnlich-Berauſchende der feierlichen Stimmung. Sie ſtammen von keinem Geringeren, als dem bekannten kirchlichen Deckenmaler Matthäus Günther aus Augsburg (1705—1791), einem Schüler von C. D. Aſam. Die Fresken über dem Hochaltar und am Gewölbe oberhalb der Orgel ſchildern die Geſchichte der Entſtehung des Baues. Die Gemälde über dem Eingang zur Gnadenkapelle und über dem offenen Oratorium ſtellen altteſtamentliche Vorbilder Mariens dar: Abigail und Eſther. An dieſe reihen ſich vier Lünetten, bronzeartig gemalt und mit Gold gehöht, die die merkwürdigſten der wunderbaren Erſcheinungen auf dem Nikolausberge veranſchaulichen. Von außerordentlicher Virtuoſität iſt das an bedeutungsvollen Beziehungen überreiche Gemälde der Kuppel, die Verherrlichung Marias im Himmel und ihre fortwährende Verehrung auf Erden. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet der feſtliche Empfang der Gottesmutter im Himmel; auf dieſem Fresko erſcheinen auch der hl. Kilian mit ſeinen Gefährten, die Frankonia im Herzogsmantel, auf den Knien flehend, der hl. Burkard u. a.; dazu kommen noch zahlreiche allegoriſche Figuren, unter anderem auch die Sapienzia mit dem Spiegel der Selbſterkenntnis und den Symbolen der einzelnen Fakultäten, im Hintergrund die Univerſität, überragt vom Olymp, auf deſſen Höhe ſich das Muſenroß bäumt. Das reiche innere Leben der Kirche wird noch erhöht durch die beiden in Marmor ausgeführten Rokokoaltäre in den Seitenapſiden; die eine Altartafel mit der Darſtellung des hl. Nikolaus, der einen durch ihn losgekauften Sklaven ſegnet, ſtammt von dem Bamberger Hofmaler Joh. Nikolaus Treu. Der Hochaltar und die Kanzel tragen bereits die Formen des Klaſſizismus.

Die alte Gnadenkapelle, gegen die ſich der Bau Neumanns

Abb. 119. Innenansicht der Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg („Käppele") gegen den Hochaltar.

südlich öffnet, wurde 1778—81 der neuen Kirche angepaßt. Die geringere Höhe der aufsteigenden Mauern, der durch die große flache Kuppel bewirkte gedrückte Charakter unterscheidet sie sehr wesentlich von dem in malerischen Lichteffekten förmlich schwelgenden Rokokobau. In der ornamentalen Ausstattung des

ſaalartigen, an Kurvenlinien reichen Raumes herrſcht bereits eine Verdünnung durch klaſſiziſtiſche Einfachheit: Vaſen mit Fruchtgehängen, Medaillons, Niſchenbildungen zeigen Louisſeizeformen. Das Deckengemälde der Kapelle aus dem Jahre 1781, Maria mit dem göttlichen Kinde im Strahlenkranze und im Umkreiſe die Geſchichte der Judith, iſt ein Werk von der altersſchwachen Hand des Matthäus Günther, übrigens eine getreue Kopie ſeines Gemäldes in der Kirche zu Wilten bei Innsbruck. Das alte kunſtloſe, holzgeſchnitzte Gnadenbild befindet ſich in einem gläſernen Schreine oberhalb des Tabernakels des Hauptaltars. An der Weſtwand hat ein Relief mit den 14 hl. Nothelfern, aus der alten Katharinenkapelle, darunter eine Madonna mit dem Kinde, eine Steinfigur des 15. Jahrhunderts, einſt im Domkreuzgang, Aufſtellung gefunden. Kulturhiſtoriſch merkwürdig ſind die zahlreichen Votivbilder in der Kapelle und dem ſogen. „Mirakelgang" der weſtlich angebauten Galerie.

Es läßt ſich auch an dieſer Gnadenkapelle beobachten, wie Balthaſar Neumann feinfühlig ſchonend das Altehrwürdige, bereits Beſtehende zu behandeln pflegte. Um ſo ſchmerzlicher aber vermißt man ſeine Mitwirkung bei der Ausführung des Kuppeldaches der alten Kapelle, das durch die gedankenloſe Häßlichkeit ſeiner unglaublich ſchweren, plumpen Formen die feine Wirkung der Silhouette der Hauptkirche nicht unweſentlich beeinträchtigt.

Die Bergkirche Neumanns aber, an und in der eine Reihe ſchwieriger architektoniſcher Probleme in muſterhafter Weiſe gelöſt iſt, trägt den Stempel des eminent Perſönlichen an ihrer Stirne; die Empfindung, die aus der reizvollen, graziöſen Schöpfung ſpricht, läßt Neumann auch hier als einen der glänzendſten und klarſten Dekorationskünſtler der Rokokozeit erſcheinen. Ein einziger, höher und höher anſchwellender Akkord, in dem die innerſte Gefühlstiefe ausklingt — ein Dank- und Lobpſalm an die unſichtbare, gnadenreiche Frau.

* * *

Von Neumann rührt auch die Umgeſtaltung der kleinen, aber ſtimmungsvollen gotiſchen Antoniter- (Urſulinen) Kirche her, deren Chor noch mehrfach gegliederte Streben und Kaffgeſimſe aufweiſt. Beſonders köſtlich iſt in ihr das aus Neumanns

Abb. 120. Kapitelhaus der Abtei Oberzell („Norbertusheim").

Zeit ſtammende Prachtgitter des Sprechzimmers, das zu den bedeutendſten Würzburger Schmiedearbeiten zählt, und die holzgeſchnitzte Brüſtung mit dem emporragenden Gitterabſchluß auf der Orgelempore. Aus dem Beſtande des Antoniterkloſters iſt noch die Holzſtatue eines ſitzenden hl. Antonius vorhanden, die zu den ſorgfältigſten Arbeiten Riemenſchneiders gerechnet werden muß.

Noch ein ſpäter Auftrag hat Neumanns Ruhm befeſtigt und vermehrt: die 1744—60 erfolgte Errichtung des glänzenden Kapitelhauſes des Kloſters Oberzell, das übrigens nicht völlig ausgebaut iſt (Abb. 120). Die in Sandſtein ausgeführten Fronten zeigen eine geiſtvolle Feinheit in der Maſſenverteilung und Gliederung, die ſofort Neumanns Empfinden verrät. Die Auszeichnung des mit Dreieckgiebel abgeſchloſſenen Riſalits durch eine durch zwei Stockwerke gehende Anordnung von vier mit reichen Kapitellen geſchmückten Halbſäulen ſollte die höchſte Steigerung der dekora-

tiven Behandlung der Front in ſich ſchließen. Die durchgehende Vertikalgliederung mit ebenfalls kapitellgekrönten Pilaſtern teilt nun die ganze Mauerfläche in Achſen auf, aber die dem Mittelriſalit nächſten Achſen, die ſich dieſem gleichſam unterordnen, ſind, wenngleich noch immer reich, doch weniger pomphaft in der Dekoration und das Ganze klingt in den drei letzten Achſen ſchlicht, aber edel aus. So ſind verſchiedene Betonungen in dieſe Außenform eingeſenkt worden. Dieſe Unterſchiede werden namentlich bewirkt durch die Verſchiedenheit der maleriſchen Fenſterdekoration. Im unteren Geſchoß des Riſalits legt ſich in die Höhlung des kurzen Giebelſturzes reiches Ornament; ſchwer und laſtend ſind die vortretenden Glieder der Fenſter des oberen Geſchoſſes, durch die ein Geſimſe zieht; über einer Attika erhebt ſich ein durch-

Abb. 121. Treppenaufgang im Kloſterhof zu Oberzell.

brochener Halbkreisgiebel; die ſchlichten, halbkreisförmig geſchloſſenen Fenſter des Mezzanin zeigen einfache Schlußſteine. Unter den Fenſtern dieſer Geſchoſſe erſcheinen reichornamentierte Steinplatten, die oberen von Konſolen eingeſchloſſen. Im übrigen Bau verſchwindet die reiche Fenſterbildung des Riſalits; die Fenſter des Hauptgeſchoſſes werden im hochgeſprengten Halbkreis geſchloſſen; nur noch hier zeigen ſich Feſtons, im Mezzanin die Steinplatte ohne Ornament, aber mit Konſolen. Die letzten Achſen ſind ohne Fenſterbekrönungen geblieben; auch die Geſimsſtreifen finden hier keine Fortſetzung. Von großartiger Anlage und reicher maleriſcher Wirkung iſt das Treppenhaus, das von dem Sohne Neumanns, Franz Ignaz Michael, vollendet wurde. Der frei in den Raum eingebaute Aufſtieg iſt in zwei Läufen bis zur Höhe des erſten Stockwerks emporgeführt; das oberſte Podeſt ruht auf Bogenſtellungen, die zu einem Portaldurchgang ausgeſtattet ſind. Die Docken des Geländers ſind reich gegliedert, die Poſtamente ornamental geſchmückt. Rings um den Treppenraum läuft eine Baluſtrade. Die Decke, ein hohes Spiegelgewölbe, zeigt eine reiche Stuckdekoration in ihren Stichkappen, über denen ſich das in lebhaften Farben ausgeführte Fresko erhebt. Die Stuckdecken einer Reihe von Räumen gehören zu den reichſten und phantaſievollſten Gebilden dieſer Art. Das Abteigebäude, ſeit 1817 im Beſitz der berühmten Schnellpreſſenfabrik von Friedrich König und Bauer, iſt vor einigen Jahren wieder einem ruhigeren Daſein zurückgegeben worden; wo bis vor kurzem der Lärm emſiger Arbeit tönte, leben jetzt in beſchaulicher Stille die Pfleglinge des ſog. Norbertusheims, eines Aſyls für Erholungs- und Ruhebedürftige. Bemerkenswert iſt auch der reiche figurengeſchmückte Treppenaufgang im Oberzeller Kloſterhof (Abb. 121).

Wie Neumann einem einfachen Nutzbau durch ſeine Art der Gliederung ein künſtleriſches Gepräge und gleichzeitig eine wirkungsvolle Anpaſſung an ältere Beſtandteile zu geben wußte, zeigt der dreiflügelige „Rote Bau“ des Bürgerſpitals mit ſeinem italieniſch anmutenden Arkadengang im Erdgeſchoß (1718). Die Anwendung von gliedernden Pilaſtern in den beiden durch ein kräftiges Geſims getrennten Stockwerken, der Wechſel der Farbe des Geſteins, dem an beſonders hervorgehobenen Teilen die Form von Boſſenquadern gegeben iſt, die geſchickte Ausbildung der Gie-

belfronten zeigen Neumann schon hier in allen Sätteln gerecht, wenn auch die Grundzüge seines eigentlichen Wesens sich noch nicht erkennen lassen.

Eine andere Probe seines Könnens gab er später in dem Jagdzeughaus für den Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn, am Fuße der Festung, in einer Umgebung, die voll malerischer Stimmung ist. Mit seiner Front, über deren Portal sich ein nach Modellen J. van der Auveras gefertigtes großes, hellleuchtendes Gruppenbild, Diana mit Hunden und Hirschen, befindet, blickt der anmutig wirkende Bau, ein echtes Kind seiner Zeit, kokett hinein in die grasbewachsenen Wälle und Gräben.

Es würde zu weit führen, alle Bauten zu erwähnen, die durch Neumann in Würzburg entweder neu errichtet oder umgebaut oder nach Plänen anderer vollendet worden sind. Schüchterne Bestrebungen, Würzburg auch zu einer an schönen Privatbauten reichen Stadt umzuwandeln und ihr ein großstädterisches Aussehen zu geben, lassen sich bereits im 17. Jahrhundert nachweisen. Manches Malerische wurde schon damals niedergerissen, um Raum für eine Huldigung vor dem Zeitgeschmacke zu schaffen. Neumann griff aber, bei seinem Interesse für Planung einer Stadterweiterung nach künstlerischen und hygienischen Grundsätzen, nach dem für Mannheim gegebenen Beispiel des Pfalzgrafen Karl Ludwig (1652), die Regelung der Bauverhältnisse energischer an. Er schreckte nicht davor zurück, 1722 eine Bauordnung auszuarbeiten, die die Vorlage aller Bauriße zur behördlichen Genehmigung verlangte, die Einhaltung der Baulinie, gleiche Höhe der Stockwerke und dergl. gebot. Erker und Giebel und Überbaue wurden verboten. Wer ein Haus von Grund aus neu aufbaut, sollte 10 Jahre lang frei von Schatzung und Steuer sein, wer seine Fassade der Straßenlinie akkommodierte, durfte sich fünf Jahre dieses Privilegiums erfreuen. Wer seinem Neubau ein stattliches Portal anfügt und die Fenster mit Simswerk krönt, dem sollen die fürstlichen Bau- und Werkmeister mit Rat und Tat beistehen. So entstanden die meisten Bauten an der Theaterstraße, Neubaustraße, Hofstraße, Juliuspromenade und am Marktplatz. 1738 erließ Friedrich Karl von Schönborn die Verordnung, daß der alte Graben der inneren Stadt ausgefüllt und überbaut werden sollte; infolge davon entstand die Theaterstraße. Der alte Stadtgraben, der durch die heutige Neu-

baustraße zog, war zwar schon teilweise im 14. Jahrhundert eingelegt und auch teilweise überbaut, die Straße selbst aber wurde erst jetzt völlig ausgebaut. In diesen neuangelegten Straßen wurde Baulustigen, wenn sie „nach dem von Sr. Hochfürstl. Gnaden approbierten Riß" bauen wollten, der Bauplatz kostenfrei abgegeben. Um neu erschlossene Straßen nicht verpfuschen zu lassen, galt es also möglichst weitschauende Fürsorge zu treffen und zwar in einer Form, die gewiß viele Verlockungen in sich schloß.

Wir kennen das architektonische Ergebnis dieser idealen Bemühungen, mit dem Neumann übrigens selbst zufrieden war, ziemlich genau. Eine Bauluft regster Art war bereits am Ende des 17. und noch weit mehr im 18. Jahrhundert in die Kreise des Würzburger Adels und der Bürgerschaft gedrungen. Der durch den feinsten Kunstgeschmack veredelte Luxus war Bedürfnis aller Wohlhabenden geworden. Eine der stolzesten Straßen des alten Würzburg, in der sich nach dem Sinne Neumanns ein behagliches Wohnhaus an das andere reiht und in der auch geschmackvolle bürgerliche Schlichtheit neben der kostspieligeren Freude an üppigreichen Formen ihren Platz behaupten konnte, ist die erwähnte Neubaustraße. Seit Bischof Julius' Zeiten entwickelte sie sich, durch Pedrini, Pezani und Greising nahm sie wachsende Gestaltung, unter Neumann wurde sie hauptsächlich in ihrer Dekoration „modern" und vertrat auch zum Teil, namentlich gegenüber den hier befindlichen Fachwerkbauten (S. 177), den neuen architektonischen Charakter. Ein besonders vornehmes Haus der Neubaustraße ist Nr. 14 (Abb. 122). Das rundbogige, gewölbte Erdgeschoß des ersteren, mit dem breiten Einfahrtstor, über dem die Fratze nicht fehlt, ist klar und energisch in Fugenbehandlung durchgeführt. Das erste Obergeschoß faßt in seiner Mitte, als dem augenfälligsten Platz, drei Fenster in einer gemeinsamen, feinprofilierten Umrahmung mit reichem dekorativen Aufwand zusammen und füllt die Brüstung mit einer Balusterreihe. Unter den Fensterbänken der gekuppelten Seitenfenster erscheint die mit Ornament verzierte Steinbrüstung, vielleicht eine Erinnerung an die Brüstungsfelder des Fachwerkbaues. Das letztere System findet auch im zweiten Geschosse Anwendung. Auf dem reich verkröpften Gesimse hat hier, wie fast an allen Häusern, eine Steingruppe mit Maria, dem Christuskind und dem Johannesknaben, Aufstellung gefunden. Neben der Horizontalgliederung, die namentlich

in der reichen, zum Teil zickzackförmigen, immer ornamental bekrönten Umrahmung der Fenſtergruppen ein charakteriſtiſches Ele-

Abb. 122. Haus in der Neubauſtraße. (1716.) Zum Heuwagen.

ment beſitzt, iſt die durchgehende Vertikalgliederung der Faſſadenfläche, ihre Aufteilung in Achſen mit der ſorglichen Handhabung der

drei Pilasterordnungen interessant. Die Steigerung der Bewegung der Linien nach oben zu, wie die ganze Art der lebhaften Ornamentik weist auf Pezani hin. Im allgemeinen steht die Neubau-

Abb. 123. Haus in der Neubaustraße 1716 (mit 1736 hinzugefügter Rokoko-Dekoration).

straße unter dem Zeichen des Gedankens einheitlicher Baugruppen. Im Innern der meisten dieser Häuser finden sich prächtige Treppen mit reich geschnitztem Geländer. Die Räume zeigen den Zusammenhang der Fassade mit dem Inneren in ihrer Ausgestaltung; fast

nirgends fehlen die Stuckdecken, die wie die Entwürfe Balt. Neumanns (Univ.-Bibl. Würzburg) zeigen, einſt in zarten, gut zueinander geſtimmten Farben gehalten waren. Geradezu überraſchend iſt der Blick in einzelne italieniſch anmutende Höfe der Neubaugaſſe, die ſtattlich und ſchön, nicht allein durch ihre wohlabgewogenen Verhältniſſe, ſondern auch durch die einheitliche dekorative Ausgeſtaltung der Arkaden und Galerien mit Baluſtern, Rundbogen und Bekrönungen wirken.

Die ſpätere Zutat der Rokokodekoration trägt ein Nachbarhaus des oben beſprochenen vom Jahre 1716 (Abb. 123). Auch hier iſt die Mitte hervorgehoben, im Erdgeſchoß durch einen Giebelſturz im Segment, im Obergeſchoß durch einen ſolchen im Dreieck. Das dekorative Spiel unter dieſen Stürzen wie über den reichprofilierten Fenſtern und unter den Fenſterbänken zeigt Rokokoformen, die aber noch an die Steinbehandlung gebunden ſind. Mit einer feinen Rokokofaſſade wurde auch der bereits 1663 gebaute Hof zum Rebſtock in derſelben Straße umkleidet.

Ein vornehm gehaltener Neubau Neumanns iſt ſein eigenes Haus, der Hof Oberfrankfurt in der Franziskanergaſſe, deſſen Portal mit Kriegstrophäen und militäriſchen Emblemen geſchmückt iſt, ferner das ehemalige Haus des Hofkanzlers Ludwig von Fichtel in der düſteren Bronnbachergaſſe, mit ſeinem edel gebildeten, von Pilaſtern flankierten, vaſengekrönten Portal und ſeinen eleganten Fenſterverdachungen. Die Bronnbachergaſſe iſt überhaupt reich an behäbigen Gebäuden dieſer Epoche mit reichen Eingangstoren, ſorgſam durchgebildeten Hofanlagen und geräumigen und fein detaillierten Stiegenhäuſern, die von dem entſchwundenen Glück und Glanz dieſer Stadtpaläſte ſchwermütig erzählen. Vieles iſt aus dieſen Häuſern, von deren Innendekoration nur noch ſpärliche Reſte vorhanden ſind, verſchwunden. Eine ſehr intereſſante Sandſteintreppe mit durchbrochenem Geländer, in reichem Barockſtil gehalten, befindet ſich heute im Germaniſchen Muſeum in Nürnberg.

Die Gebäude der Bronnbachergaſſe ſind etwas ſchwer und wuchtig, aber doch iſt über ſie ein Hauch von Anmut und Würde ausgegoſſen, der vor allem aus der inneren Kraft des ſchaffenden Meiſters gefloſſen iſt. Es iſt nirgends innere Leere, die ſich hinter äußerem Prunk verſtecken möchte. Neumann, unter deſſen Aufſicht übrigens auch der namentlich durch ſeine vornehme Hofan-

lage künſtleriſch wirkende Hof Marmelſtein (Domerſchulgaſſe) und das Damenſtiftsgebäude (mit dem 1804 errichteten Theater) wie der Lobdenburger Hof (Hofſtraße) gebaut wurde, ließ bei ſeiner Faſſadenbildung bei ſparſamen Mitteln immer eine gewiſſe Formenſtrenge walten.

ROKOKODEKORATION UND -PLASTIK

DAS HAUS ZUM FALKEN UND ANDERE PRIVATHÄUSER. — DIE BRUNNEN. — LUSTSCHLÖSSCHEN VEITSHÖCHHEIM. — MAINBRÜCKE. — KRANENTURM

Den Stempel einer weitaus anmutigeren Weiſe tragen jene Würzburger Häuſer, die von den unter Neumann arbeitenden Stukkatoren entworfen und ausgeführt worden ſind. Das Staatskleinod des Rokokoſtiles, das mit der Madonna geſchmückte Haus zum Falken, iſt im Schatten der gotiſchen Marienkapelle errichtet worden. Breit und ſtattlich, heiter und lebensfroh, aber nicht aufdringlich, liegt es in ſonniger Ruhe an der Straße. Eine üppige Faſſadendekoration in Stuck, die von der Schwere der Steinornamentik befreit iſt, breitet ſich anmutig über die ſchlichten, ungegliederten Flächen, über die leiſe bewegten Fenſterverdachungen und klingt im hellen Jubel aus in den drei phantaſtiſch geſchweiften und bekrönten Giebelaufſätzen. Von ſprudelnder Friſche ſind dieſe überaus leichten Zierformen, die nichts hervorheben, die nur wie ein duftiges Kleid liebreizend ſchmücken wollen. Einzelheiten, wie die graziöſen Eckpilaſter, die in Hermen endigen, erſcheinen wie das Gerüſte zu dieſer ſorglos ſonnigen Feſtdekoration (Abb. 124).

Um dieſen Höhepunkt der Würzburger Rokokodekoration gruppieren ſich zahlreiche ähnliche, aber weniger ausdrucksvolle Werke in der Theaterſtraße (Ruſſiſcher Hof, mit reizvollen Stuckornamenten an Brüſtung und Verdachung), Domſtraße, Kapuzinergaſſe uſw. Neben den Stukkatoren, in denen wir, wie z. B. in den Mitgliedern der Familie Boſſi, Meiſter von hoher ſelbſtändiger Geſtaltungskraft zu erkennen haben, übernehmen nun auch in Würzburg die Bildhauer die Dekoration der Faſſaden. Eine köſtliche Probe dieſer Richtung bietet ein Portal in der Theaterſtraße (Abb. 125). Im architektoniſchen Aufbau voll feiner Empfindung, leiſe anſchwellend, zieht an der Baſis flaches empor-

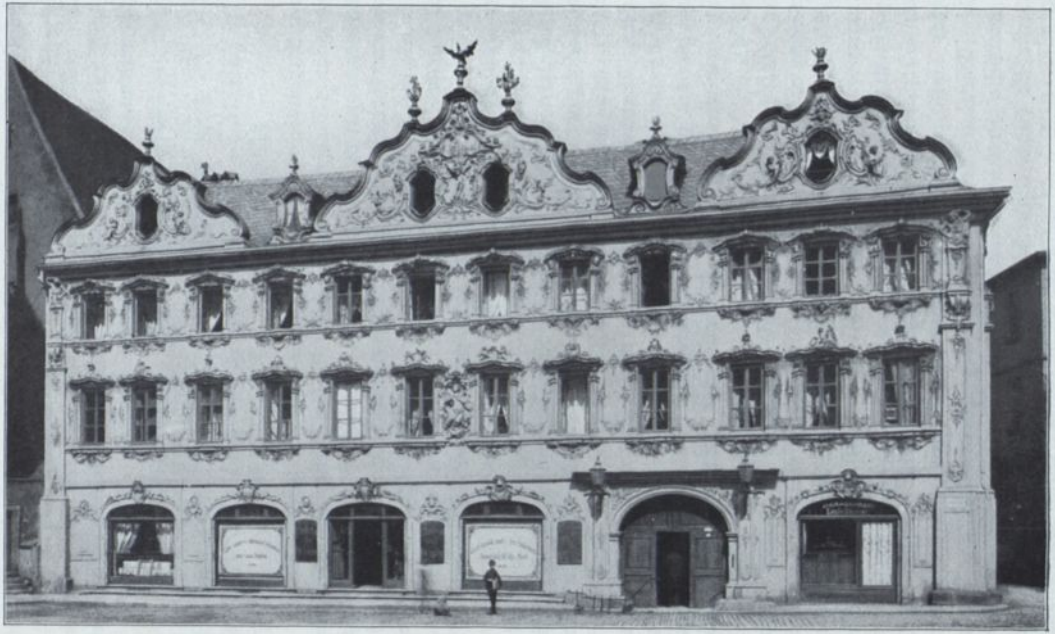


Abb. 124. Rokokohaus „Zum Falken".

ſtrebendes Laubwerk, oben kräftig heraustretendes Rankenwerk ſeine üppigen Formen um die Pfoſten, die ſich verjüngende Poſtamente tragen, auf denen kleine bausbackige, nackte Engelsgeſtalten kokett zu knien verſuchen. Dazwiſchen vereinen ſich die wunderbar zierlichen Linienzüge eines Oberlichtgitters mit dem kräftig aufſteigenden flammenden Ornament. In der architektoniſch umrahmten und dekorativ reich gekrönten Mauerniſche ſteht die Madonna, das lebhaft bewegte Kind mit ihren Händen haltend und dabei den Blick den Vorgängen der Außenwelt intenſiv zugewendet. Die Gewandmaſſen ſind ebenſo ſtürmiſch bewegt wie die Linien der Ornamentik. In dieſer feinen Schöpfung iſt die Hand eines der jüngeren Mitglieder der Familie Auvera zu erblicken. Von ihnen ſtammt auch der wirkungsvolle plaſtiſche Schmuck einer alten Kurie des früheren Kollegiatſtiftes Haug in der heutigen Heineſtraße: die aus architektoniſch behandelten Niſchen hervortretenden Statuen der Patrone des Stifts, der beiden Heiligen Johannes. Darin beruht das Neue dieſer Hausdekoration, daß der architektoniſche Charakter in ihr bündig zum Ausdruck gebracht wird, während bisher die Figuren nur ſelten

Abb. 125. Portal des Hauſes Nr. 4 der Theaterſtraße.

Abb. 126. Gruppe mit Madonna und Kind.

in eine organiſche Verbindung zu dem Gebäude traten. Da in Würzburg die Madonna im Mittelpunkt der künſtleriſchen Darſtellung ſteht und kaum ein Haus des Muttergottesbildes entbehrte, an dem nach Feierabend eine Laterne angezündet wurde (die ſchöne fromme Sitte trug unbewußt zur Komplettierung der einſt überaus primitiven Straßenbeleuchtung bei), wäre es von beſonderem Reize, die Entwicklung der Madonnendarſtellung zu verfolgen, die die Würzburger Plaſtik daran geſetzt hat, das Motiv allſeitig zu erfaſſen. Die in Würzburg beliebten verſetzten Straßenkreuzungen, die maleriſche Straßenbilder ſchufen, führten zur Ausbildung von Niſchen und dergl. an den Hausecken, die meiſt mit Madonnenſtatuen gefüllt wurden. An den beiden Eckhäuſern von der Blaſiusgaſſe gegen den Schmalzmarkt hin finden ſich z. B. zwei Madonnenſtatuen, bei der einen ein reich geſchmiedeter Laternenhalter. Die Einführung von Portalen, die von Niſchen gekrönt werden, begünſtigte ungemein die Sitte der Aufſtellung von Madonnenſtatuen, während an älteren Barockbauten ſich die Madonna als Halbfigur mit dem Kinde auf den Armen häufig über den Schlußſteinen der Portale erhebt (Abb. 126).

Es iſt merkwürdig, daß auch Würzburgs Brunnenarchitekten in der Schule und Umgebung Neumanns aufwuchſen. Die dekorativſte Schöpfung dieſer Art, der Vierröhrenbrunnen, wurde 1766 vollendet, ſeine Figuren ſtammen von Joh. G. W. van der Auvera. Aus einem polygonalen Becken erhebt ſich ein Aufbau mit vier waſſerſpeienden Delphinen, darüber ein hoher Obelisk, den die Statue der Frankonia im Herzogsgewande krönt, am Fuße des Obelisken ſtehen die ſymboliſchen Geſtalten von Krieg und Frieden, Gerechtigkeit

Abb. 127. Joh. G. Wolfg. van der Auvera:
Vierröhrenbrunnen vor dem Rathauſe.

Abb. 128. M. D. Köhler: Fiſcherbrunnen am Fiſchmarkt (1770).

und Weisheit. An ſich ein froſtiges Dekorationsſtück von keiner tieferen Bedeutung, aber von lebendiger künſtleriſcher Wirkung in der Szenerie der ihn umgebenden kontraſtreichen Architekturen (Abb. 127). Echte Rokokopoeſie atmet dagegen der kleine Brunnen am Fiſchmarkt (Abb. 128). Auf einem in flüſſigen Formen reich dekorierten hohen Unterbau, an dem zwei Löwenköpfe als Waſſerſpeier dienen, ſteht die naiv-anmutige Gruppe eines kleinen Fiſcherpärchens. Die an Porzellanplaſtik erinnernde Kompoſition iſt ein Werk von Michael Daniel Köhler († 1778), von dem auch der reizvolle Semmel- oder Bäckerbrunnen in der Semmelſtraße ſtammt. Dieſe Brunnen ſind unter dem feinſinnigen Adam Friedrich von Seinsheim, dem Förderer der Porzellanfabrik, entſtanden.

LUSTSCHLÖSSCHEN VEITSHÖCHHEIM

Offenbar hatte der Rokokobiſchof an den Waſſerkunſtwerken, Schaubühnen und Parkanlagen anderer Länder mit Vergnügen ſein Auge geweidet und wollte in ſeinem eigenen Gebiet ähnliche Gebilde erſtehen laſſen. Ein

Abb. 129. Luſtſchlößchen Veitshöchheim.

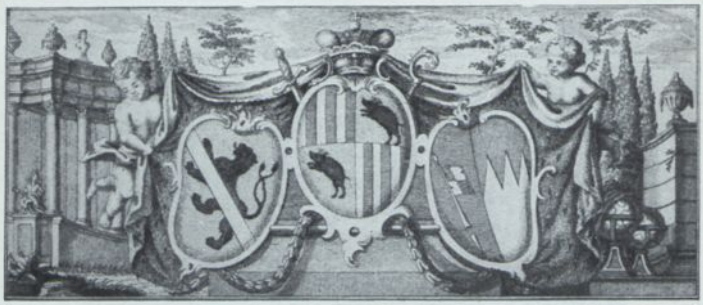


Abb. 130. Veitshöchheim (Kupferſtich) mit dem Wappen des Fürſtbiſchofs Adam Friedrich von Seinsheim.

nach den Plänen Neumanns in einen Ziergarten umgewandelter, in vornehmer Einſamkeit liegender biſchöflicher Wildpark erſchien ihm dazu beſonders geeignet: der Garten von Veitshöchheim. Auf dieſen richtete der Fürſtbiſchof ſein Augenmerk. Das kleine Schlößchen, unter Philipp von Dernbach durch Pedrini 1680–82 erbaut (Abb. 129), das ſich mitten unter Blumenbeeten auf einer wirkungsvollen ſtatuengeſchmückten Terraſſenanlage erhebt, erfuhr nun Erweiterungen im Rokokogeſchmacke durch die Anbauten der Seitenflügel. Von der Sala terrena, zu der ein Portal mit korinthiſchen Säulen führt, gelangt man in den zweiten, einſt von den Fürſtbiſchöfen bewohnten Stock mit beſcheidener Einrichtung. Nicht in der Ausgeſtaltung des Innern ſollte die Bedeutung des Sommer-

Abb. 131. Veitshöchheim (Kupferſtich) mit architektoniſchen Einzelmotiven.

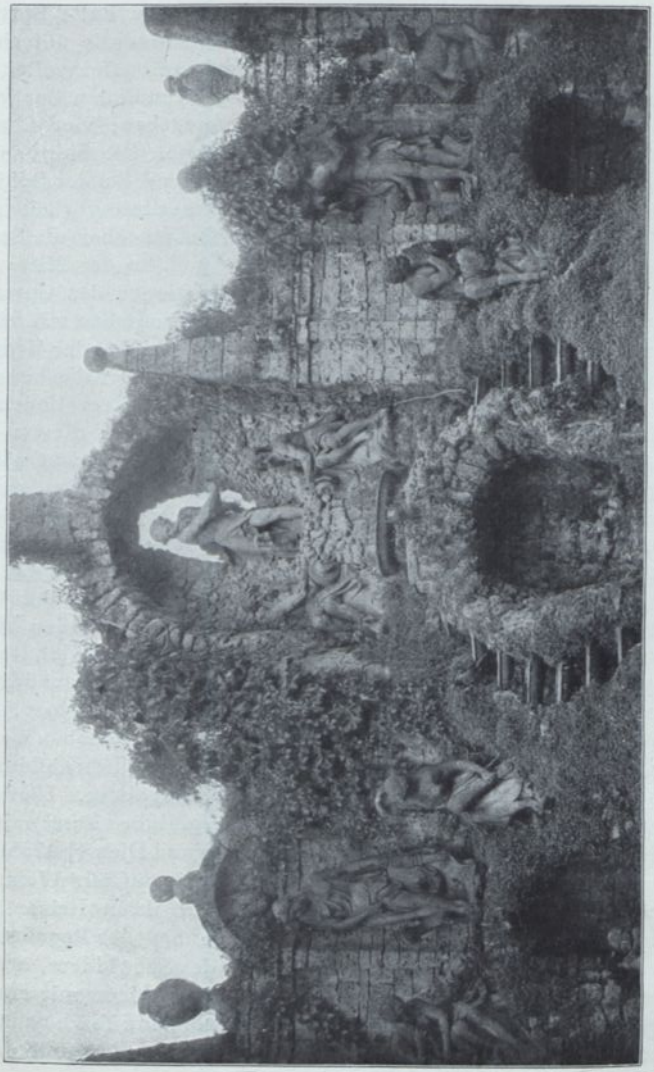


Abb. 132. Partie aus dem Luſtſchloß Veitshöchheim: Das Götterbad mit den Kaskaden von J. P. Wagner.

ſitzes liegen. Schon Karl Philipp von Greifenklau hatte Statuen in dem Parke, namentlich an das Parterre en broderie unterhalb der Terraſſe aufſtellen und den ſog. Hexenſee mit effektvollen Figuren umgeben laſſen (Abb. 129). Auch die Grundlinien der köſtlichen Parkanlage waren im weſentlichen gegeben; vier ſchnurgerade Alleen bildeten das Skelett der Anlage. Die Fichtenallee mit dem ewigen Grün an den Zweigen, beginnend bei der Sphinxtreppe der Schloßterraſſe, führt an der Theaterlinie vorbei. Der Blick wandert vom Parterre an den Kuliſſenhecken über die Sandfläche der Bühnenhöhe hoch empor zum Apoll. In der Mitte des Ganzen erſcheint der Glanzpunkt aller Senſationen des Gartens: oben das märchenhafte Götterbad, unten der große See mit ſeinen anmutigen Geſtalten. Eine andere Allee, ein entzückender Heckengang mit Kugelbäumen, läuft ebenfalls von der Terraſſe her und gewährt in ihrer ganzen Länge die heiterſten Ausblicke. Ungemein wirkungsvoll und nicht ohne künſtleriſches Ebenmaß iſt die von J. P. Wagner ausgeführte große Gruppe (Abb. 132), eine von wilden Reben umrankte, aus Tuffſteinfelſen aufgebaute Tempelruine mit dem zu einer Kaskade in architektoniſchen Formen ausgebildeten Treppenthron des Poſeidon und anderer Waſſergottheiten; rechts und links in zwei Gruppen Diana mit ihren Nymphen und Marſyas, Pan und Faunus. Das üppige, durch eine architektoniſch behandelte Wand feſtgefügte Werk iſt offenbar auf den rauſchenden Effekt des niederſtrömenden Waſſers hingearbeitet. Zu den vier Hauptplätzen des Gartens zählt der große See (Abb. 133); eine wunderbare Zierlichkeit herrſcht in dem Wechſel bewegter bald eckiger, bald runder Linien in der Einfaſſung des Sees, die noch gehoben werden durch die Vaſen und Statuen, durch die lebenden Niſchenbildungen und grünen Knopfkuppen auf der Höhe der Spaliere. Hier vereinigt ſich ein genial erdachtes Syſtem hydrauliſcher Kunſt mit der überſprudelnden Plaſtik des Meiſters Ferdinand Dietz († 1755), die alles in leidenſchaftlich erregte figurale Motive auflöſt. Wenn auf der Inſel der neun koketten Muſen, die mit ihren Reizen nicht geizen, aus allen Delphinenrachen zu den Füßen des Pegaſus, auf der unteren Inſel aus dem zottigen Halſe des Seewidders, auf der oberen aus dem Rachen des zwiſchen vier Delphinen mit emporgerichtetem Kopf gebetteten, mit Floſſenflügeln und Fiſchſchwanz verſehenen Seeroſſes die flimmernden Waſſerſtrahlen teils in die Höhe,

teils auf die Seite hinausſprangen, dann fehlte nur noch das (1778 bereits geſtohlene) weithin tönende Glockenſpiel im Leibe des Pegaſus, um mit erklügeltem Raffinement das nach Überwältigung verlangende Auge und Ohr zu befriedigen. Dieſes geflügelte Sonnenpferd bäumt ſich in kühnem Satze auf, gleichſam als wollte es dem wild emporgeworfenen Elemente folgen. In J. A. Boſſi's ebenfalls merkwürdigem Schneckenturm, ſo genannt nach den vielfarbigen Muſcheln, die zur muſiviſchen Verkleidung der Säulen und Wände im unteren Stocke dienen, erſcheint am Plafond der Sonnengott auf gelbem Lichtgrund, um ſich aus einem in zart gemiſchten Farbentönen prangenden Gewölke zu ſeinem Lauf am Himmel zu erheben. Zu dieſen großartigen dekorativen Schauſtücken, manierierten, aber gewiß in ihrer Art vollkommenſten Repräſentanten des Zeitgeſchmackes, geſellten ſich die kleinen Dinge des Vergnügens, Labyrinth, Treillagen und Theater, durch hochgewachſene Hecken Heimlichkeit und Beſchränkung in ſich erhaltend, dann der

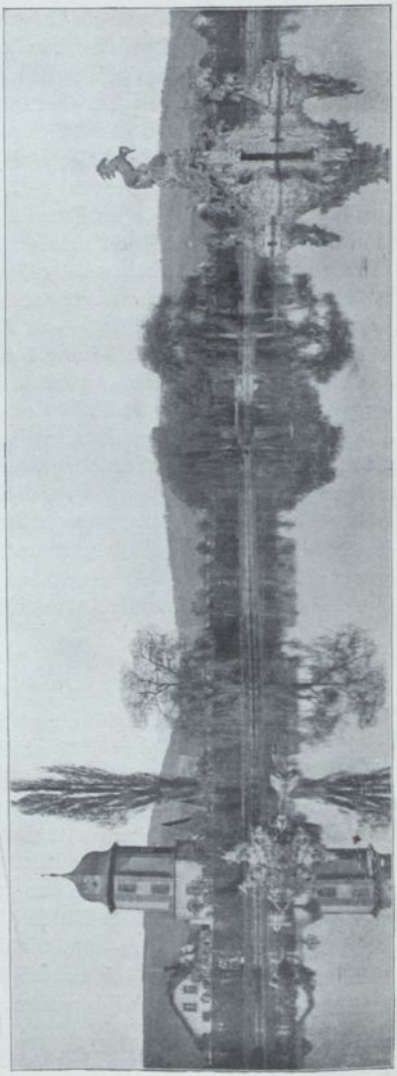


Abb. 133. Der große See des Luſtſchloſſes Veitshöchheim. Muſenberg Helikon mit den Gruppen der Muſen und dem Pegaſus von Ferd. Dietz.

überſchwängliche Reichtum an bemalten Statuen, Geſtalten der perſiſchen, ägyptiſchen und griechiſchen Mythologie, an Vaſen und Bänken in phänomenaler Mannigfaltigkeit der phantaſtiſchen Formen. Sie beſetzten die Alleen und Verbindungswege und treten uns überall, auch in den dicken Heckenumſäumungen der Baſſins entgegen. Noch heute blickt der Rokokogeiſt ſogar aus aller Architektonik der Naturgebilde des Gartens. Die geradlinigen grünen Mauern aus Buchenhecken, die zu Pyramiden und Obelisken zugeſtutzten Bäume, die zu ſchattigen Komplementen halbwegs über die Gänge hinübergeleiteten Zweige und alles andere, was das Lineal Gerades, der Meißel des Bildners Groteskes und das Ornament Zierliches darin geſchaffen — es iſt zum größten Teil erhalten, wie es war, wenn auch einige Seen zugeſchüttet und mancherlei Figuren entfernt wurden. Und wir freuen uns ſeiner Erhaltung; denn das feſtliche Veitshöchheim iſt wert, erhalten zu bleiben. Hier arbeitete die Familie van der Auvera, der Franzoſe Claude Curé, der erwähnte Bambergiſche Hofbildhauer Ferd. Dietz und namentlich J. P. Wagner; ſie arbeiteten, ſo will man behaupten, nach einem ganz beſtimmten wiſſenſchaftlichen Programm; denn dem Hofgarten in Veitshöchheim ſoll ähnlich wie dem zu Würzburg ein philoſophiſch-platoniſches Gepräge nach der Lehre über die All- und die Einzelſeele unverkennbar gegeben ſein.

* * *

Der bei der plaſtiſchen Ausſtattung des Hofgartens hervorragend beteiligte franzöſiſche Bildhauer Claude Curé begegnet uns auch an einem anderen altehrwürdigen Werke in Würzburg, an der alten maleriſchen Mainbrücke (Abb. 134). Ihr Bau iſt bereits 1474 begonnen worden, aber die Vollendung zog ſich auffallend lange hin. Die Pfeiler blieben gänzlich ungewölbt bis 1536: um 1539 waren durch den Stadtwerkmeiſter Nikolaus Beeß drei Pfeiler gewölbt worden. Erſt 1607 war die Wölbung mit Quadern völlig beendet. Nun ließen ſich die Fürſtbiſchöfe Chriſtoph Franz von Hutten und Friedrich Karl von Schönborn den Schmuck der ſtattlichen Brücke angelegen ſein. Den Plan zu dem leider 1869 beſeitigten Brückenkopf, der der Brücke einen perſpektiviſch wirkungsvollen Abſchluß gab, fertigte Pedrini; von dem Bildhauer Eſterbauer waren die großen Niſchenfiguren Palas Athene und Minerva und zwei römiſche Krieger in

Abb. 134. Die alte Mainbrücke Blick aur die Feſtung.

Abb. 135. Sebaſtian und Volkmar Becker: Madonna als Patrona Franconiae auf der Mainbrücke.

Sandſtein gemeißelt. Chriſtoph Franz von Hutten und Friedrich Karl von Schönborn ließen nun durch drei Künſtler in den Rondellen der Pfeiler vierzehn große Sandſteinfiguren verſchiedener Heiligen errichten. Die Koloſſalfiguren der nördlichen Seite, Karl d. Gr., Pipin, St. Friedrich, Carl Borromäus und andere ſtammen von der Hand Claude Curés, die auf der ſüdlichen Seite von den Brüdern Sebaſtian und Volkmar Becker aus Haßfurt. Die „Brückenheiligen" beweiſen wieder, wie die Bildnerei des 18. Jahrhunderts die optiſchen Erſcheinungen mit größter Virtuoſität in Berechnung zu ziehen wußte. Dieſe maſſigen, breitausladenden Formen ſind in der vibrierenden Luft, über dem bewegten Waſſer von ſo lebendiger dekorativer Wirkung, daß wir die künſtleriſche Abſicht, die auf reiche und freie Bewegung ging, ſofort empfinden (Abb. 135). Dieſe Meiſterwerke, die Wind und Wetter übel beſchädigte, ſollen nicht etwa durch getreue Kopien, ſondern durch „freie" Kopien heimiſcher Künſtler erſetzt werden.

Dem Flußgelände des Maines gibt noch ein anderes, ſchon oft bedrohtes Bauwerk ein beſonders maleriſches Gepräge: der auf

dem rechtſeitigen Ufer ſtehende alte Kranenturm, nach einem Entwurf Franz Ignaz Neumanns ausgeführt von Georg Bonitas, erbaut 1767 unter der Regierung Adam Friedrichs von Seinsheim. Er zeigt, kreisrund im Grundriſſe, einen in Kalkſteinquadern errichteten Aufbau in maſſiver, gedrungener Form. Den Abſchluß bildet ein in zwei Teile zerlegtes kugelförmiges Dach. Die Vorderſeite trägt eine Kartuſche mit dem Wappen des Erbauers, zu beiden Seiten erſcheinen allegoriſche Figuren, die Frankonia und der Moenus.

Das feine Formempfinden wußte auch dieſem an ſich ſchlichten Nutzbau einen eigenartigen Reiz zu verleihen. Darin beruhte überhaupt der Segen der ganzen, hochgeſteigerten Kunſt dieſer Tage, daß ſie eine techniſch geſchulte, feſtgefügte Traditionen bewahrende Generation tüchtiger Kunſthandwerker in Würzburg heranzog. Die prächtigen Rokokoeinrichtungen, mit Nußbaumintarſien und reichen Schnitzereien, wie wir ſie z. B. in der Auguſtinerkirche finden, die kirchlichen Geräte, Kelche und Monſtranzen, die in Würzburg in dieſer Epoche durch Martin Nötzel, Bonifaz Wilhelmi, Johann Dörfer und andere ausgeführt worden ſind, — die reichſten in der Franziskanerkirche —, endlich die erwähnten Schmiedearbeiten künden davon, daß der freien künſtleriſchen Entfaltung die Bahnen geöffnet wurden. So kam der Luxus der Fürſtbiſchöfe der Entwicklung des heimiſchen Gewerbefleißes zugute; denn das meiſte wurde bei ihren Bauten von anſäſſigen Meiſtern gefertigt, und wenn von außen eine Kraft eindrang, feuerte ſie nur den Ehrgeiz und die Energie an und drängte noch zu intenſiverer Arbeits- und Kraftentfaltung der einheimiſchen Meiſter. Das Handwerk hatte goldenen Boden; wer arbeiten wollte und ſich eine entſprechende Fertigkeit angeeignet hatte, fand reichlichen Verdienſt.

So kam es, daß, als der klaſſiziſtiſche Stil um die Mitte der ſiebziger Jahre des 18. Jahrhunderts ſeinen Einzug in Würzburg hielt, auch jetzt das künſtleriſche Gefühl, beſonders aber das handwerkliche Können, nicht verſagte.

Abb. 136. Inneres der St. Michaelskirche.

XII. DER KLASSIZISMUS

MICHAELSKIRCHE – HOFSPITALKIRCHE – ST. STEPHANS-KIRCHE – ZUCHTHAUS – PLASTIK

EINE nicht unintereſſante Übergangsſtufe zum Klaſſizismus vertritt die ehemalige Ordenskirche der Jeſuiten, die St. Michaelskirche. Sie iſt an Stelle des alten Agneskirchleins durch den Hofbauamtmann Johann Philipp Geigel, den Meiſter der Reſidenzarkaden, mit Unterſtützung des baukundigen P. Franz Günther, von 1765 an errichtet worden. In der Grundrißdispoſition zeigt die Kirche ein dreiſchiffiges Langhaus von vier Jochen, ein ſchwach hervortretendes Querſchiff und mitten hinter dem Chor den Turm. Die Faſſade, ſtreng und ſchematiſch behandelt, erweckt

den Eindruck einer mehr als kühlen Nüchternheit. Die Häufung korbbogenartiger Fenſter über gerade abſchließenden, ſteifen Türen verleiht dem der Gliederung des Innenbaues angepaßten Unterbau ein wenig glückliches Gepräge, an dem weder die korinthiſchen Pilaſter, welche die ſchmalen Seitenabteilungen gliedern, noch die zwei Paare gekuppelter Dreiviertelſäulen, die die Mittelpartie flankieren, etwas zu ändern vermögen. Ruhiger, aber ziemlich nichtsſagend wirkt der durch ein über den Pilaſtern und Säulen verkröpftes Geſims vom Unterbau geſchiedene giebelbekrönte Oberbau mit ſeinen Pilaſtervorlagen und Dockenbaluſtraden. Koloſſalſtatuen der Heiligen Ignatius und Franz Xaver erheben ſich hier auf einem attikaartigen Aufſatz. In dem mächtigen Giebelfelde der Faſſade erſcheint als Relief das Auge Gottes, umgeben von Wolken, Strahlen und Engelsköpfen; an der Spitze ſteigt zwiſchen zwei knienden Engeln ein Kreuz auf; Feuerurnen erheben ſich an den Ecken. Im Innern der Kirche rauſchen uns weitaus feſtlichere Akkorde entgegen (Abb. 136). Wie ſchon Joſef Braun richtig empfunden hat, öffnet ſich namentlich dem unter der Orgelempore Stehenden eine an Wechſel, Leben und Rhythmus reiche, maleriſch wirkende Perſpektive, die ſelbſt über die Mängel der Architektur geſchickt hinwegzutäuſchen vermag. Jedenfalls beſitzt der maleriſche Innenbau ſeine Originalität darin, daß in ihm ſelbſt Reminiſzenzen an ältere Bauideen, auch an die benachbarte Univerſitätskirche, verarbeitet ſind, wie die den Abſeiten des Langhauſes und des Chores eingebauten Emporen beweiſen. Das erſte Joch des Langhauſes, wie die Flügel des Querhauſes ſind mit doppelten Emporen ausgeſtattet, die in regelmäßigen Kurvenlinien verlaufen. Inmitten all dieſer erregten geſchwungenen Linien und dieſer immer wieder benützten gedrückten Korbbogen erſcheint das kraftvolle Konſolengeſims, das den ganzen Innenbau umzieht, als das einzige Bauglied, das das Kennzeichen entſchiedenen Willens offenbart. Die einzelnen Wölbungsarten imponieren freilich in der Vielheit ihrer Formen; das mit Stichkappen verſehene, gedrückte Tonnengewölbe des Langhauſes, die mit mächtiger Kuppel überwölbte Vierung, die mit halber Ovalkuppel eingewölbten Abteilungen der Apſis geben indes einen Begriff mehr der techniſchen Fertigkeit als des feineren architektoniſchen Empfindungslebens.

Die Flächen der verſchiedenen Gewölbe boten aber zur freien

Entfaltung der Dekoration eine erwünſchte Gelegenheit. Eine Reihe von Malern in Verbindung mit Stukkatoren hat im 18. und 19. Jahrhundert den genau vorgeſchriebenen Stoff an der Decke behandelt. Die älteren Malereien ſtammen größtenteils von dem mailändiſchen Maler Joſef Appiani, dem Mainzer Hofmaler, einem der letzten großen Barockmeiſter; ſie wurden von ihm 1773 zur Ausführung gebracht. In der Kuppel verſinnbildlicht das trefflich behandelte Deckenbild das Wort der Schrift: „Gott hat ihn erhöht und ihm einen Namen gegeben“ uſw. Über dem Chorbogen ſchwebt in der Höhe, von Strahlen umgeben und von Engeln umringt, der Name Jeſu, und über dem Kuppelbogen der Querhausarme bringen Europa und Aſien, Afrika und Amerika ihm ihre Huldigung dar — eine nicht ungeſchickt erfundene Variation desſelben Themas, das Tiepolo im Stiegenhaus der Reſidenz in unvergleichlicher Kraft angeſchlagen hatte. Dann feſſelt im Scheitel des Tonnengewölbes des Langhauſes ein weiteres Fresko Appianis die Aufmerkſamkeit: der hl. Franz Xaver tauft einen indiſchen Fürſten. In den Quertonnen der Arme des Querſchiffes iſt nördlich die Anbetung der Weiſen, ſüdlich die Geburt des Herrn dargeſtellt. An der Decke der Seitenemporen des Langhauſes erſcheinen Fresken Appianis mit typologiſchen Bezügen: das Opfer Abrahams, Hagar in der Wüſte, Jakob mit der Himmelsleiter, dann Mariä Verkündigung, Joſef, dem der Engel im Schlaf erſcheint, Petrus im Kerker und der hl. Johannes auf Pathmos. Eine gewiſſe Einheitlichkeit der Ausſtattung wurde durch die Verbindung des Inhaltes der Altartafeln mit dem der Deckenbilder erzielt; ſo behandeln vier Fresken an den Gewölben unter den Seitenemporen des Langhauſes vor dem Aloyſiusaltar Szenen aus dem Leben des hl. Aloyſius, während die Plafondbilder vor dem Stanislausaltar der Legende dieſes Heiligen entnommen ſind. Die farbenfriſchen Bilderzyklen Appianis, denen die im Jahre 1866 vorgenommene Reſtauration nicht günſtig war, haben an ihrem urſprünglichen Charakter mannigfache Einbuße erlitten; von den übrigen Werken der kirchlichen Rokokokunſt unterſchieden ſie ſich aber von Anfang an durch den völligen Mangel des Strebens nach glänzenden Effekten. An der maleriſchen Ausſchmückung der Michaelskirche war ferner der Würzburger Hofmaler Chriſtoph Feſel beteiligt, von dem die Perſonifikation des katholiſchen Glau-

bens in dem Tonnengewölbe des Chors und eine Reihe von Apoſtelbruſtbildern in den Chorniſchen ſtammt. Das große Freskogemälde an der Apſiswand, das hl. Meßopfer in ſeinem Verhältnis zur triumphierenden, ſtreitenden und leidenden Kirche, mit den Medaillondarſtellungen, rührt von dem tüchtigen Tiroler Kirchenmaler Franz

Abb. 137. Chorſtühle in der ehemaligen Benediktinerkirche St. Stephan.

Plattner (1826—1887), einem Schüler Führichs, her. Der Tabernakelbau des reichen Hochaltars iſt nach einem Entwurfe Eduard von Steinles gefertigt.

Die in maßvoller Feinheit ausgeführten Stukkaturen, die an den Kuppelbogen, an den Emporen und Scheidbogen, an den Brüſtungen der Emporen, am reichſten an dem Gewölbe des Mittelſchiffes, zur Anwendung gekommen ſind, tragen ſchon ausgeſprochen

klaſſiziſtiſche Züge. Sie entſtanden zum überwiegenden Teile auch erſt nach Aufhebung des Jeſuitenkollegs; der uns ſchon bekannte Materno Boſſi († 1802) aus Peſto bei Lugano wird als Stukkator der Michaelskirche genannt.

Die geſamte Dekoration der Michaelskirche iſt reich an theologiſcher Allegoriſtik, reich an gemalter, ſpitzfindiger und beſtrickender Weisheit, aber arm an packenden volkstümlichen Elementen. Das künſtleriſche Programm, das die Jeſuiten Appiani auferlegten, wirkte offenbar noch lange nach der Aufhebung des Jeſuitenordens gleich einem Vermächtnis nach. Es iſt merkwürdig, daß ſchließlich die romantiſche Richtung in dieſer echten Jeſuitenkirche zum Worte kommen ſollte. Für die Geſchichte der neueren Kirchenmalerei und ihren Weſensgehalt iſt die Michaelskirche ein bedeutſames Dokument.

Die klaſſiziſtiſche Abkühlung der Formen zeigte uns bereits eine Reihe von Arbeiten, die unter dem edlen, aber kunſtfremden Franz Ludwig von Erthal entſtanden ſind. Beſonders ſehen wir dieſen Wandel in der ſog. Hoſſpitalkirche, die übrigens aus einem älteren gotiſchen Bau entſtanden iſt. Die Faſſade zeigt in regelhafter Strenge einen von dem Hofarchitekten Adam Salentin Fiſcher entworfenen Portalbau; zwei römiſche Säulen und zwei Pilaſter tragen das Gebälk mit dem Dreieckgiebel; alſo in gewiſſem Sinne die Nachbildung einer Tempelfaſſade. Die Decke iſt flach; Wand und Geſims ſind mit leichtem Stuck gegliedert. Rechts und links vom Hochaltar finden ſich zwei übereinanderſtehende Galerien mit je zwei Rundbogen eingebaut. An der Kanzel ſind Gipsreliefs mit den Darſtellungen der Predigt des Johannes, des Säemanns und des Unkraut ſäenden Feindes eingelaſſen. In der Kirche iſt auch ein Holzrelief der 14 Nothelfer, wohl zu dem Hochaltar des alten Baues gehörig, eine mittelmäßige Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, irrtümlich Riemenſchneider zugeſchrieben. Bemerkenswert iſt der Grabſtein des Ritters Chriſtoph von Köln (1564), des Stifters der Predigt im Hoſpital.

Ein ungemein charakteriſtiſches Kircheninterieur der Zopfzeit, das deutlich ſeinen Zuſammenhang mit dem Fühlen und Denken der Aufklärungsperiode verrät, enthält die St. Stephanskirche. Dieſe romaniſche Baſilika, deren Krypta und Turm noch vorhanden iſt, wurde 1789 zu einer weiträumigen ungeteilten Saalkirche durch

den Baumeiſter Kleinholz umgeſtaltet. Die tüchtigen Deckengemälde, Szenen aus dem Leben des hl. Benedikt, von dem Augsburger Joſef Huber, künden von dem Ausleben des Rokoko. Magere, freudloſe

Abb. 138. Faſſade des Hauſes Nr. 11 in der Bahnhofſtraße (Curia domini Murrelini).

Ornamente in Gold ziehen ſich den weißen Wänden der ſtimmungsarm gewordenen Kirche entlang. Wie man alles Schnörkelwerk verbannen und gemeſſene Ruhe in Aufbau, Ornamentik und Figuren bringen wollte, zeigt das Epitaphium für Biſchof Heinrich I.,

Abb. 139. B. H. Nickel: Steinrelief; A. J. Hueber verkündet Dienſtmädchen in altfränkiſcher Tracht ihre Aufnahme in das von ihm geſtiftete Joſeffpital.

das auf konſolengetragenem Unterbau den mit regungslos herabhängenden Kranzgehängen geſchmückten Obelisken emporwachſen läßt, vor dem ſich eine allegoriſche Figur in ſteifer Würde auf einem Poſtamente erhebt; ſchmale, ſtreng mathematiſche Linien bilden die Umrahmung. Daß aber auch in dieſer Kunſtrichtung der bisher erworbene techniſche Reichtum nicht verloren ging, zeigen die prächtigen und dabei zierlichen Chorſtühle in natürlicher Holzfarbe, die von dem Bruder des Abtes, dem Bildhauer Georg Winterſtein, gefertigt ſind. Große Relieftafeln mit bibliſchen Szenen bilden das Hauptmotiv der Dekoration, um die ſich die reiche Architektur entwickelt; Vaſen, Kinderfigürchen, kleine Giebelaufſätze bekrönen die Rückwände der Chorſtühle (Abb. 137). Klaſſiziſtiſche Zierformen ſchmücken auch die Kanzel.

In die Würzburger Profanarchitektur drang der Zopfſtil, begünſtigt durch das Vorbild des Hofes, raſch ein; das alte Zollamt, die verſchiedenen, heute freilich zumeiſt abgebrochenen Examinatorhäuschen vor den Toren und viele Privatbauten ſind dafür Zeugen.

Wir finden aber nicht nur die niedrig und langgeſtreckt an der Straße liegenden Häuſer, in ihrem mittleren Teil mit Pilaſtern geſchmückt und mit flachen, anſpruchsloſen Ornamenttäfelchen unter den glatt eingerahmten Fenſtern, ſondern nicht ſelten eine ſogar reich zu nennende Dekoration, wie in der Bahnhofſtraße 11 (Curia domini Murrelini), die unter leiſen Anklängen an ältere Motive Portal und Mittelfenſter in liebenswürdig-zarten Linien und Formen in reizvoller Abſtufung zuſammenfaßt (Abb. 138). Dazu kommen noch Haustüren, die in echt klaſſiziſtiſch reinen Formen geſchnitzt ſind wie die des Hauſes Neubauſtraße 60.

Eine eigenartige, von allem üblichen Faſſadenprinzip ſich loslöſende, dem Charakter des Gebäudes geiſtreich angepaßte Bildung hat der Mannheimer Philipp Speth der einſtigen Kaſerne der fürſtbiſchöflichen Leibgarde, dem Zuchthaus gegeben. Die ganze Wandgliederung, von der wuchtigen Ruſtika des unteren Geſchoſſes und der Reihe der doriſchen Säulen mit dem Dreieckgiebel bis zu dem Konſolengeſims des Daches zeigt die Regungen eines originellen Geiſtes.

Abb. 140. Johann Martin Wagner: Aus dem Walhallafries (Originalmodell der Univerſitätsſammlung) Flucht der Einwohner aus Hadrianopolis (378 n. Chr.).

Ebenſo wichtig ſtellt ſich die Produktion dieſer Zeit auf dem Gebiete der Bildhauerei dar. Der Schüler Wagners, Balthaſar Heinrich Nickel († 1799) hat in ſeinem unter Franz Ludwig von Erthal gefertigten Relief für das Joſefſpital oder Hueberspflege für arme Dienſtboten eine überraſchend gute Leiſtung in lebensgroßen Figuren geſchaffen, die dem modernen Empfinden nahekommt (Abb. 139). In edlem Rhythmus der Linien eine friſche Wiedergabe der ſcharfbeobachteten Wirklichkeit; ſtörend wirkt in dieſer perſönlich-intimen Welt nur die echt klaſſiziſtiſche Beigabe des Krönungsengels. Nicht minder wirkungsvoll iſt Nickels Relief über dem Tor des Juliusſpitals (Abb. S. 179); der Ceresbrunnen auf der Neubauſtraße enthüllt ebenfalls den eigentümlich empfindſamen Charakter des Meiſters. Bedeutſam für Würzburg wurde auch der Sohn Johann Peter Wagners, der den ſtreng klaſſiſchen Stil pflegende Bildhauer und Maler Johann Martin, der Meiſter des Walhallafrieſes, deſſen Originalmodell die Sammlung der Univerſität bewahrt (Abb. 140). Von Wagner rührt der reliefgeſchmückte Obelisk auf dem Marktplatze her, der auch als perſpektiviſcher Raumwert ſeinen Zweck erfüllt. Als Maler mahnt Wagner z. B. in dem koloſſalen (nicht beendeten) Bild, Orpheus in der Unterwelt, in der Kompoſition ſehr an David; das Bild iſt ohne beſonderen Reiz, ſehr trocken in der Farbe. Seine kleineren Skizzen ſind weitaus reizvoller in Form und Farbe.

J. M. Wagner hat ſeiner Heimatliebe dadurch ein Denkmal geſetzt, daß er der Univerſität ſeine Kunſtſammlung ſchenkte und ihr ſein ganzes beträchtliches Vermögen in ſeinem letzten Willen zuwies. Ihm, dem künſtleriſchen Beirat König Ludwigs I., der die bedeutſamſten Kunſtwerke der Münchner Glyptothek herbeiſchaffte, iſt es auch gelungen, für Würzburg ein hervorragendes Univerſitätsmuſeum zu ſchaffen, das namentlich durch ſeine Sammlung der bemalten griechiſchen Tongefäße berühmt iſt. Aus Wagners Beſitz ſtammt eine Reihe antiker Marmororiginale, unter ihnen ein Kentaurenkopf von einer Metope des Parthenon. Auch die ungemein reiche Kupferſtichſammlung, deren beſonderer Stolz die Skizzenbücher Tiepolos ſind, iſt von Wagner begründet worden.

Abb. 141. Das neue Rathaus.

XIII. RÜCKBLICK UND AUSBLICK AUF DIE NEUE ZEIT

WIR verfolgten auf künſtleriſchem Gebiete eine mächtige Kulturbewegung, die der üblichen Auffaſſung, daß das 17. und 18. Jahrhundert arm an eigener Kunſt geweſen ſei, Hohn ſpricht. Dieſe Kulturbewegung ward von einer wunderbaren Konzentration, die ſich nicht im Kampfe ums Daſein erſchöpfte, in Fluß gebracht, und die Kräfte, die dieſe Bewegung herbeiführten, wurden infolgedeſſen auch bedeutungsvoll für die Löſung der mannigfachſten Kulturaufgaben. Der fränkiſche Krummſtab begnügte ſich nicht damit, nur die Wiſſensantriebe der Kultur zu beherrſchen: er blieb auch noch ihr ſchützender Hort, als ſich anderwärts der Bruch mit der Tradition längſt vollzogen hatte.

Die wahrhaft weltbürgerliche Sinnesart, die sich zu dem Erbe und Besitz einer alten Kultur gesellte, die politisch und sozial hervorragende Organisation brachte auch für die weltliche Macht die ersehnte gesicherte Basis. Die Vereinigung von Kreuz und Schwert in einer Hand mag in mehr als einer Hinsicht bedenklich erscheinen: auf dem Boden des Frankenlandes konnte aus diesem Dualismus wenigstens den Geistesmächten kein Unheil erwachsen, weil die leuchtenden Sterne die Religion und das Vaterland waren. Der Baum des künstlerischen und geistigen Lebens verkrüppelte nicht nur nicht, sondern gelangte zu einer ganz eigenartigen feinen Blüte.

Und immer klarer drang in das Bewußtsein von Herrscher und Volk die Erkenntnis, daß auf solch altehrwürdigem Kulturboden der frisch aufkeimenden Saat eines Geisterfrühlings kein Verderben drohen könne. Wie viele der tüchtigsten Frankensöhne haben mit der ganzen Unverdorbenheit eines germanischen freien Gemütes in das politische Leben hineingeschaut.

Seit dem Abschluß der Reformation gründete sich die Politik der Fürstbischöfe auf die „Erhaltung und Pflege der wahren Religion und Wissenschaft". Sie beriefen die kunstliebenden Jesuiten, die nicht nur als Erzieher und Prediger in wissenschaftlich-religiöser Hinsicht Einfluß gewannen, sondern auch in die Entwicklung der Kunstpflege wertvolle Theorien und Anschauungen hineintrugen. Dem Einfluß dieses Ordens wurden freilich von dem hochstrebenden Johann Philipp von Schönborn gewisse Schranken gezogen. Und als mit den späteren Schönborn und den Hutten eine ganz andere Weltanschauung in Würzburg eingezogen war, bröckelte ein Stein nach dem anderen aus dem Lehrgebäude der Jesuiten ab. Von dem lateinischen Idiom, an dem die Jesuiten festhielten, wie an ihrem Schiboleth, wandte man sich in unzweideutiger Bestimmtheit ab. Die Flamme der Aufklärung lohte im Hochstift mächtig empor, und die letzten Jesuitenschüler zogen mit fliegenden Fahnen in das Lager der Freunde und Fürsprecher der Aufklärung und des Vernunftreiches. Die Kantsche Philosophie streute den Samen des Kritizismus in kleinen Dosen aus, aber sie streute ihn in das allgemeine Bewußtsein und bereitete die Ansicht vor, daß alles mit den Forderungen der Vernunft in Einklang zu bringen sei. Und als so die Geister des Frankenlandes für die Resultate eines kühneren Gedankenganges gewonnen waren, spritzte man in

Abb. 142. Jan Moſtaert: Juſtine van Waſſenaer. (Luitpold-Muſeum.)

die Adern der blühenden Kunſt ein alles höhere Leben gerinnen machendes Sublimat. Die leidenſchaftliche Kunſtfreude war dem Geiſt der Aufklärungsperiode gewichen und ihrer praktiſchen Kritik zum Opfer gefallen.

Der lebendige Kreislauf der Kunſt iſt damit aber nicht nur geſtört, er iſt beendet. Offene und geheime Maßregeln der Reaktion, das Licht des kritiſch prüfenden Gedankens wieder zu erlöſchen, wurden überflüſſig durch den Einfall der Franzoſen und endlich durch die über Recht, Beſitz und Herkommen rückſichtslos hinwegſchreitende Säkulariſation des Hochſtifts Würzburg.

Infolge des Luneviller Friedens und der Beſtimmungen des Reichsdeputationshauptſchluſſes fielen die Hochſtifte Bamberg und Würzburg an den Kurfürſten Max Joſef von Bayern. Das tauſendjährige Reich des Krummſtabs war zu Ende. Nach der Beſtimmung des Friedens zu Preßburg aber trat der zum König erhobene Kurfürſt von Bayern das Fürſtentum Würzburg an den Großherzog Ferdinand von Toskana ab, der auch ſofort die Regierung des ihm ſo überwieſenen Landes übernahm. Der Sturz Napoleons aber vereinigte das ehemalige Fürſtentum Würzburg zum zweitenmal und dauernd mit der Krone Bayern.

Zunächſt befand ſich Würzburg in einem jahrzehntelang währenden Zuſtand der Stagnation; weſentlich gefördert wurde dieſer bedauerliche Beharrungszuſtand durch die Eigenſchaft der Stadt als Feſtung. Die Errichtung auch des unbedeutendſten Baues, eines Gartenhäuschens, einer Mauer, ſtieß auf Schwierigkeiten und Hinderniſſe. Ein enger Feſtungsgürtel mit ſeinen Gräben, Wällen und Feſtungstoren ſchnürte die Stadt und ihre Entwicklung ein. Die wenigen Monumentalbauten, die unter dem Drange der neuen Kulturbedingungen entſtanden, liegen eng beieinander. Auf der Stätte der ehemaligen Kartauſe Engelgarten erhebt ſich der ehemalige Bahnhof, ein verdienſtliches Werk des Münchners Gottfried Neureuther (1811—1887), der als tüchtiger Kenner der Renaiſſance Italiens zu achten iſt. Auf einem Teil der Stätte des von dunklen Sagen umſponnenen Hofes zum Katzenwicker, deſſen Niederlegung einen großen kunſtgeſchichtlichen Verluſt bedeutet, errichtete man im modernen „Maximiliansſtil“ die Maxſchule. Dieſes Gebäude iſt heute dadurch beſonders wertvoll, daß es die reichen Sammlungen der Stadt (unter ihren Gemälden tüchtige Niederländer wie das

Bildnis der Juſtine van Waſſenaer von Jan Moſtaert [Abb. 142], ein hervorragender Lodovico Carracci und eine treffliche Landſchaft von J. Fr. Ermels) und des Kunſt- und Altertumsvereins umſchließt, alſo als Luitpold-Muſeum unſere Aufmerkſamkeit erfordert. Mit Eifer und Erfolg iſt man in Würzburg bemüht, wichtige und charakteriſtiſche Denkmäler der Vergangenheit der Stadt zu erhalten und in geſchloſſenen Gruppen die heimiſche Sitte des Wohnens in älteren Zeiten zu illuſtrieren. Namentlich darf ſich eine Abteilung der Sammlung mit Fug und Recht „Riemenſchneider-Muſeum" nennen; denn ſie enthält einen unvergleichlichen Schatz an guten Werken des großen Meiſters und trachtet auch darnach, die Sammlung der Abgüſſe nach ſeinen Schöpfungen zu mehren. Die Sammlungen des hiſtoriſchen Vereins (heute noch z. T. in der Reſidenz), die Koſtbarkeiten erſten Ranges bergen, ich erinnere nur an das Cyriakuspanier, ſollen ebenfalls hier ihre Aufſtellung finden. Wenn es jemals gelänge, ein Muſeumsgebäude für alle Sammlungen der Stadt, auch für die der Univerſität zu ſchaffen, würde Würzburg zu ſeinem eigenſten Erſtaunen eines der bedeutendſten deutſchen Muſeen eines Tages erhalten. Die in neueſter Zeit trefflich geordneten und aufgeſtellten Sammlungen in der Univerſität, die berühmte Vaſenſammlung, die koſtbaren antiken Reliefs und geſchnittenen Steine, die prähiſtoriſche Abteilung, die Reliefs und Skulpturen deutſcher, namentlich fränkiſcher Meiſter des 15.—18. Jahrhunderts, die Gemäldegalerie, in der ſich Werke aus allen Schulen, auch aus der italieniſchen (Tiepolo) und niederländiſchen, finden, die aber namentlich dem Studium der fränkiſchen Malerei reiche Ausbeute

Abb. 143. Korridor im neuen Rathaus.

gewährt, endlich die Rulandsche Münzen- und Medaillensammlung, diese Universitätssammlungen, die ja aus Liebe zur Heimat von patriotischen Franken, Bonavita Blank, Josef Fröhlich, Martin Wagner und Anton Ruland gestiftet sind, sollten eigentlich den Grund- und Kernstock des geplanten Museums bilden. —

Verfolgen wir die Entwicklung Würzburgs weiter, so tritt uns in der 1867 erfolgten Aufhebung der Festungseigenschaft des Marienbergs jenes Ereignis entgegen, das von weittragendster Bedeutung für Würzburg wurde, weil es den längst gehegten Plan verwirklichen ließ, aus der zwischen Mauern und Wall eingezwängten Feste eine freie, offene, entwicklungsfähige Stadt zu machen.

Wenn wir nach alten Städten fragen, suchen wir freilich ihre Vergangenheit. Es ist nichts Kleines und Leichtes, das Erbe einer glanzvolleren Epoche anzutreten. Und gegenüber der glanzvollen Vergangenheit Würzburgs muß uns die Gegenwart arm erscheinen. Sein künstlerischer Ruhmestitel liegt nicht in jenen neuen, „eleganten" Stadtteilen, aus denen wir nur mit Bedauern ersehen können, daß sich Würzburg dem Zug der „modernen" Entwicklung sofort anschloß, als die Entfestigung die Bauluft angeregt hatte.

Der Entfestigung verdanken mehrere äußere Stadtteile ihr Aufleben: die Sanderau mit ihren breiten, luftigen Straßen und hübschen Villen und jenseits der Bahn Grombühl. Aber auch nach allen anderen Richtungen hin dehnt und weitet sich mächtig die Stadtanlage. Freilich hat die Erschließung mancher Verkehrsader im Innern der Stadt, mancher Durchbruch, manche Straßenerweiterung bedauerliche Verwüstungen in den malerischen Winkeln und Plätzchen angerichtet und für manche Lücke, die dadurch gerissen wurde, keinen oder nur einen minderwertigen Ersatz geschaffen. In der modernen Architektur Würzburgs strebt man jedoch sichtlich, nachdem die unselige Zeit der Vorliebe für protzige Formengebung glücklich vorüber ist, „den Erdduft der schönen Mainstadt" wieder in sich einzusaugen. Der Anschluß an die alte Bauweise des Frankenlandes ist ein Zeichen der Gesundung. Aber wie einzelne moderne öffentliche Bauten Würzburgs beweisen, genügt nicht ein bloßes Wiederanknüpfen an ältere Motive, es muß ein innerer, logisch bedingter Zusammenhang sich ergeben, es muß auch der Wille der Gegenwart darin zu seinem Rechte gelangen. Eine wertvolle Neuschöp-

Abb. 144. Die neue Universität.

fung im Stil der deutschen Renaissance, bei der die Formen verschiedener alter Würzburger Meister wiederkehren, ist das imposante Neue Rathaus nach den Plänen des leider zu früh verstorbenen Stadtbaurates Bernatz (Abb. 142). Viel Reizvolles und Intimes zeigt die Ausgestaltung des Inneren, in der auch die handwerkliche Gediegenheit einen vollen Triumph feiert (Abb. 143).

Unter glücklichster Verwertung Neumannscher Barockformen hat von Horstig das neue Universitätsgebäude errichtet (Abb. 144). Über der Attika, die in goldenen Lettern die Aufschrift „Veritati" trägt, erhebt sich die Prometheusgruppe Hubert Netzers, des bekannten Münchner Meisters. Die beiden Vorsprünge des Mittelbaues sind mit den Kolossalbüsten des Prinzregenten Luitpold und des Fürstbischofs Julius von dem ebenfalls bedeutenden Münchner Bildhauer Hermann Hahn geschmückt. Im Inneren, das im Barock und Rokoko gestaltet ist, fesselt die feine Durchbildung des Stiegenhauses und des mit flachem Gewölbe überspannten Festraumes, der Aula (Abb. 145).

Eine gute Leistung ist auch die durch ihre ungewöhnlich große Spannweite imposante Ludwigsbrücke mit ihren vier mächtigen erzgegossenen Löwenfiguren.

Auch neue Kirchen sind in den neuerschlossenen Teilen der kirchen-

reichen Stadt entstanden. Daß auch hier angesichts der hervorragenden Entwicklung der kirchlichen Baukunst nichts Schwächliches geboten werden durfte, empfanden alle Beteiligten.

Unter der Leitung von Hermann Steindorf in Nürnberg wurde die in ruhigen gotischen Formen ausgeführte Johanniskirche (protest. Pfarrkirche) errichtet. Der eigentliche Würzburger Kirchenbaumeister der neuen Zeit ist der Rheinländer Josef Schmitz in Nürnberg, dessen Schöpfungen mit den einfachsten Mitteln malerische Wirkung und weihevolle Stimmung hervorrufen. Mit Oberbaurat Denzinger fertigte er die Pläne für St. Adalbero in der Sanderau zusammen, aber das persönliche Element des jungen kraftvollen Meisters kam doch dabei zur vollen Entfaltung. St. Adalbero, dem Flächenraum nach die drittgrößte Kirche der Stadt, ist eine dreischiffige romanische Basilika mit Querhaus, einem Kuppelturm über der Vierung und mit zwei 68 m hohen Türmen an der Westseite, die die heraustretende Fassade flankieren. Die St. Josefs-

Abb. 145. Die Aula des neuen Universitätsgebäudes.

kirche in Grombühl weiſt ebenfalls ſtattliche Dimenſionen auf. In ihrer Hauptdiſpoſition zeigt ſie eine Erfüllung der Forderung Friedrich Schneiders, nämlich die Anlage des auf Koſten der Seitenſchiffe verbreiterten Mittelraumes. Um die Monotonie des großen Mittelraumes zu brechen, iſt ein Querſchiff eingefügt. Die Anlage einer Taufkapelle und einer Armenſeelenkapelle trägt zur Belebung des Baukörpers bei. Bei dem fein entwickelten Turm iſt der Akzent auf die Ausbildung der charakteriſtiſchen Glockenſtube gelegt. Die günſtigen Terrainverhältniſſe geſtatteten die Anlage einer mit Freitreppe verſehenen Terraſſe, auf der ſich der Bau aus ſeiner Umgebung wirkungsvoll emporhebt. Ein ſtimmungsvolles Bauwerk desſelben Meiſters iſt endlich die romaniſche Kloſterkirche der barmherzigen Schweſtern in Würzburg, die ſich in überaus geſchickter Weiſe organiſch den vorhandenen Kloſtergebäuden anſchließt. Bemerkenswert iſt von der Inneneinrichtung die einfache, aber ſehr gut aufgebaute Kanzel.

Das moderne Würzburg iſt auch nicht gerade arm an Bauten, die Intimität und Einzelſchönheit, Geſchloſſenheit und Originalität beſitzen, die bei aller Wahrung der Eigenart bodenſtändiger Bauweiſe und bei voller Berückſichtigung der Eigenſchaften des Materials im modernen Charakter gebaut ſind. Und die köſtlichen Holzſchnitzereien an neuerbauten Häuſern ſprechen davon, daß wie einſt, auch heute noch tüchtige Meiſter der Schnitzkunſt in Würzburg ſchaffen, wie überhaupt die Werkſtätten Würzburgs ſchöpferiſche, im „Würzburger Stile“ überaus ſattelfeſte Bildner aufweiſen.

Es tut ſo wohl, vom Geiſte der Ahnen, die eine hohe Kultur und bleibende Schönheitsformen beſaßen, noch eine Spur zu finden.

Die Geſchichte des Kunſtlebens in dem Würzburg des 19. Jahrhunderts hat übrigens manches intereſſante Kapitel aufzuweiſen. Hier wirkte längere Zeit der bekannte Bildnismaler und Radierer Ferdinand von Lütgendorf (geb. zu Würzburg 1785, † 1858); Würzburg nannte auch der tüchtige Landſchafter Fritz Bamberger (1814—1873), der allerdings lieber aus der weiten Fremde ſeine Motive holte, ſeine Vaterſtadt; in Würzburg fand ſeine wertvollſten Anregungen der hier geborene hochbegabte Landſchafter Auguſt Geiſt (1835—1868), der mit ſeinem ganzen künſtleriſchen Empfinden in Franken wurzelt und häufig die intimeren Reize ſeiner Heimat liebevoll geſchildert hat.

Einen ganz Großen beſitzt Würzburg wenigſtens im Tode: Wilhelm Leibl ſchlummert auf dem Würzburger Friedhofe, der durch einen (erſt ſpäter hierher verſetzten) Ölberg von Joh. Gg. Wolfg. van der Auvera und durch die treffliche auf hohem, reliefgeſchmückten Poſtamente ſtehende Statue des Orthopäden Joh. Georg Heine von dem Münchener Bildhauer Johann Ernſt Mayer († 1844) ſeine künſtleriſche Weihe empfangen hat.

Die Reihe der übrigen Würzburger Monumente der Neuzeit eröffnet das koloſſale Erzbild des Fürſtbiſchofs Julius, von König Ludwig I. errichtet, von Max Widnmann modelliert, in der Münchner Erzgießerei gegoſſen. Der Meiſter ſtellte den Biſchof in vollem Ornate und würdevoller Haltung, mit ſegnend erhobener Hand dar; nur vermißt man in dem ſtark modellierten Kopf den Ausdruck feuerblütiger Initiative und großartigen Selbſtbewußtſeins. Ähnlich wie in Rom den Fremden, der aus den Hallen des Bahnhofs auf die Piazza Termini hinaustritt, ein aufquellendes Waſſerſpiel begrüßt, ſo auch in Würzburg auf dem Bahnhofsplatze (Abb. 146). Über den Rand zweier Brunnenſchalen, die auf Poſtamenten emporſteigen, ergießt ſich mit einer Unzahl von Strahlen eine kriſtallene Flut in ein weites Becken. Auf der Höhe des Brunnens ſteht die von einem Unterfranken, dem Bildhauer Balthaſar Schmitt meiſterhaft modellierte Statue des hl. Kilian. Der wirkungsvolle Brunnen iſt ein koſtbares Geſchenk des Prinzregenten Luitpold an die Stadt Würzburg. Ganz in der Nähe befindet ſich das Denkmal des in Würzburg geborenen Prinzregenten, errichtet von den Bürgern der Stadt. Die Statue des Fürſten ſteht in einem von friſchem Grün umgebenen von Pfeilern und Säulen gebildeten Stufenbau, einem architektoniſch fein gegliederten Halbkreis, der mit ſeinen niedrigen ſentimentalen Steinbänken leiſe an die elegiſchen Freundſchaftstempel des 18. Jahrhunderts anklingt; auf ſeinen Pfeilern ſtehen rechts und links antike Trophäen. Die Geſtalt des Prinzregenten, von Ferd. von Miller modelliert, läßt bei all ihrer monumentalen Würde einen gewiſſen eindringlich-intimen Zug hervortreten. Ein auf dem großen Platz recht klein wirkender moderner Rokokobrunnen mit der krönenden Geſtalt der Frankonia und den ſitzenden Figuren von Walther von der Vogelweide, Til Riemenſchneider und Mathias Grünewald befindet ſich vor der Reſidenz; auch er iſt modelliert von Ferd. v. Miller. Mit Recht hat man ſich gefragt, warum auf

dieſem Brunnen nicht Neumann und Auvera ihren Platz gefunden haben. Weder ein Denkmal noch auch nur ein Denkſtein ehrt Balthaſar Neumann in der Stadt, die er unſterblich machen half. Moderne Kunſtformen im beſten Sinne trugen neben Netzer und Hahn auch Wilhelm Kreis mit ſeinem kraftvollen Bismarckfeuerturm und Ignaz Taſchner mit ſeinem ſchlichten Kriegerdenkmal nach Würzburg. Eine tüchtige Leiſtung des Würzburger Bildhauers Loſter iſt die unter Sträuchern und Bäumen im Ringpark ſtehende Büſte des Komponiſten des Kirchleins, des Würzburgers Valentin Becker.

Abb. 146. Der Kiliansbrunnen auf dem Bahnhofsplatz.

Der Ringpark mit ſeinen ſtattlichen üppigen Baumgruppen und den verſchiedenartigſten, dem Auge durch ihre Schattierungen und Farben die köſtlichſte Abwechslung bietenden Geſträuchern, mit dem ſmaragdnen Teppich ſeiner Raſenplätze, mit dem Frühlingsjubelkonzert der Schwarzdroſſeln, Finken und Nachtigallen iſt mit Recht der Stolz der lebensfrohen, lachenden Muſenſtadt am Maine, die ſich nicht erdrücken läßt durch den Ruhm ihres großen Namens und ihrer Vergangenheit. Als unvergänglichen Duft aus ihren Blüteepochen hat ſie ſich jene köſtliche Friſche bewahrt, die ſie allzeit vor der Fäule des Philiſtertums ſchützen wird.

Namen- und Sachregiſter

Die Sternchen weiſen auf die Illuſtrationen hin.

Adalberó, Biſchof 68, 69, 78.
Adalberokirche 280.
Adam Friedrich von Seinsheim 46 ff.; *Grabdenkmal 48, 221, 227, 254, 256, 263.
Adauktus- und Felixkapelle 89.
Agoſtino, Lazaro (Architekt) 36, 168.
Albert II. von Hohenlohe *Grabdenkmal 41.
Albertus Magnus 132, 134.
Allendorf, Joh. von, 113.
Amman, Jost (Maler) 162, 166.
Andreasklоſter 7, 10, 13.
Anna-Damenſtift 249.
*Anna ſelbdritt, Holzgruppe im Neumünſter 78, 79 ff.
Anſelm Franz von Ingelheim, Biſchof 221.
Antoniterkirche (Urſulinen) 240 ff.
Appiani, Giuſeppe (Maler) 266, 268.
*Arkaden der Reſidenz 227.
Arno, Biſchof 11.
Arnold, Hans (Glockengießer) 28.
Arnold, Meiſter (Maler u. Bildſchnitzer) 35, 111 ff.
— von Rotenſtein 35.
Auguſtinerklоſter 158.
— Portal, Köpfe vom 158.
*Auguſtinerſtraße 176.
Aulenbach, Joh. K. 50.
Auvera, Jakob von der (Bildhauer) 119, 201, 203, 224, 236, 244.
— Joh. Gg. Wolfg. (Bildhauer) 186, 224, 251, 260, 282.
— Lukas Anton (Bildhauer) 224, 225, 236, 251, 260.

*Bachmannſches Haus 176, 177.
Bahnhof, alter 276.
Bahnhofſtraße *(Zopfhaus) 269, 270.
Bamberg 8, 16, 34.
Bamberger, Fritz (Maler) 281.
Barg, Erhard (Bildhauer aus Komburg) 166.
Barmherzige Schweſtern, Kirche der 281.
Barthelme, Hugo (Maler) 167.
Bau, roter (Bürgerſpital) 119, 243 ff.
— — (Rathaus) 91, *173, 174, 180.
Bauernhof 178.
Bauernkrieg 26, 98 ff.
Baur von Eiſeneck 53 ff.
Beatrice von Burgund 85, 212.
Beck, Leonhard (Maler von Augsburg) 35, 67.
Becker, Sebaſtian u. Volkmar (Bildhauer) *262.
— V. E., Denkmal 283.
Beeß, Nikolaus (Stadtwerkmeiſter) 260.
Befeſtigung der Stadt 12, 15, 91 ff., 188, 276.
Begräbniskapelle der Schönborn (Dom) 231 ff.
Benediktinerklöſter 14, 16, 26, 28, 267.
Beringer, Wolfgang (Baumeiſter) 119, 163, 198.
Bernatz (Stadtbaurat) 279.
Bernward, Biſchof 7, 14.
Bernwelf, Biſchof 7, 10.
Bertholdus, lapicida, Frater 140 ff.
Bertold von Sternberg, Biſchof 85, 86, 128.
Biſchöfl. Palais *168, 169, 170.
Biſchofshof 68.
Blaſiusgaſſe (Madonna) 252.
Boffrand, Germ. (Architekt) 218.
Bonifazius, der hl., 1, 4, 6.
Bonitas, Georg (Baumeiſter) 263.
Bosmans, Balthaſar (in Antwerpen) 62.
Boſſi, Joſ. Ant. (Stukkateur) [† 1764) 212, 249, 259.
— Materno (Stukkateur) 192, 268.
Brandenburg, Friedrich von, Markgraf, Dompropſt 50.
Brictiuskapelle im Biſchofsſaal 68.
Bronnbachergaſſe 248.
Brücken 260 ff., 279.

Brunnen:
Ceresbrunnen 272.
*Fiſcherbrunnen 254.
Frankoniabrunnen 282.
*Kilianusbrunnen 282.
Semmelbrunnen 254.
im Spitalgarten 192.
*Vierröhrenbrunnen 252 ff.
Bruno, Biſchof 20, 29, 30, 31.
Bueler, U. (Maler) 61.
Bürgerhäuſer 84, 110, 270.
Bürgerſpital 115.
Crucifixus (Holz) von T. Riemenſchneider 119.
*Grabmäler: des Ekro vom Steren 116.
*— des Johann vom Steren 115, 116.
Kirche 115.
Madonna 119.
*Portalſtein 117, 118.
„Rote Bau" des Hofes 119, 243.
*Votivrelief der Familie vom Steren 117.
Burkard, der heil., Biſchof, 1, 6, 7, 9, 13, 77.
Burkarderkirche u. Kloſter 13, 20 ff.
Altarbilder 28.
Chorgeſtühl, gotiſches 23.
Glocken 28.
Grabdenkmäler der Äbte 24.
Madonna, rom., 24, *von Til. Riemenſchneider 26.
*Opferſtock, rom. 24.
*Vorhalle der Kirche 21.
*Votivrelief aus der ehemaligen Leproſenkapelle 24 ff.
Wandelaltar 27 ff.
Wandmalereien 26 ff.
Byß, J. R. (Maler) 216, 219, 233.

Caeſarius von Heiſterbach 120.
Caracci, Lodovico (Maler) 277.
Ceresbrunnen 272.
Chriſtoph Franz von Hutten, Biſchof 107, 205, 230, 260, 262.
Ciſterzienſerinnen 127 ff.
Clemens, Ire 7.
Columban 2.
*Conti, Domherrenhof 168, 169, 170.
Cotte, Robert de (Architekt) 218.
Curé, Claude (Bildhauer) 260, 262.
Curia regia 84.
Cyriakus-Panier 86.

Damenſtift zu St. Anna 249.
Dell, Peter (Bildhauer) 152.
Demerlanus, Mönch 10.
Denzinger (Dombaumeiſter) 280.
*Deutſchhauskirche 136 ff.
Deutſchordens-Komturei 192.
Dianentempel auf dem Marienberg 3.
Dientzenhofer, Joſ. (Baumeiſter) 205, 208.
Diepenbeeck, Abraham van (Maler) 181.
Dietrich, Hans (Steinmetz) 132, 144.
Dietrichſpital 192.
Dietward, Elias (Glasmaler) 162.
Dietz, Ferdinand (Bildhauer) 258, 260.
Dioto, Biſchof 12.
Dörfer, Joh. (Goldſchmied) 263.
Dom 11, 12, 29 ff.
Altargemälde 61.
*Biſchofsſtuhl 59, 60.
Chorgitter 62.
Chorteppiche 61 ff.
Crucifixus am Chorgewölbe 159.
— im Kreuzgang 225.
*Erztaufe von Meiſter Eckhardt 56 ff.
Grabdenkmäler:
*Adam Friedrich von Seinsheim 46, 48.
*Albert II. von Hohenlohe 41.
Aulenbach, Joh. Konrad 50.
Baur von Eiſeneck 53 ff.
*Echter v. Meſpelbrunn, Sebaſtian 52, 53.
Friedrich von Brandenburg 50.
Friedrich von Wirsberg 46. *
Gerhard von Schwarzenburg 42.
Gottfried von Hohenlohe 39.
*Gottfried von Limpurg 42, 45.
*Gottfried I. von Spitzenberg 39.
Johann Gottfried v. Aſchhauſen 46.
Johann von Brunn 42.
*Johann I. von Egloffſtein 42.
*Johann von Grumbach 43, 45.
Julius Echter v. Meſpelbrunn 46.

Dom, Grabdenkmäler:
Konrad von Bibra 44.
Konrad von Thüngen 44.
*Lorenz von Bibra 44, 47.
*Mangold von Neuenburg 39.
Melchior Zobel von Giebelſtadt 46.
*Moritz von Hutten 48, 49.
Neuſtetter, Erasmus 50.
*Otto von Wolfskeel 41.
*Rudolf von Scherenberg 43, 47.
Seinsheim, Heinrich von 51, 52.
Solms, Bernhard v. 52.
*Thüngen, Neidhard von 50.
Wirsberg, Gottfried v. 50.
Wolfram von Grumbach 41.
Kanzel 61.
Kapitelſaal 36.
Knotenſäule 31.
Kreuzgang 36 ff., 225.
Ornatkammer 62.
Kaſula des Biſchofs Bruno 31.
Mitra des Biſchofs Rudolf 62.
Sakramentshäuschen Riemenſchneiders 59.
*Schönbornkapelle 38, 231 ff.
*Sepultur 37, 38.
Singpult (von Wurzelbauer) 61.
Skulpturen:
Anbetung Chriſti (Holzgruppe) 58.
*Anbetung der Könige (Steinplaſtik) 54 ff.
Diakon (Steinfigur) 58.
Kreuzigungsdarſtellung 59.
Standbilder von der Marienkapelle 58.
Tod Mariä (Steingruppe) 58.
Wandteppiche 61 ff.
Domherrenhöfe (curiae claustrales) 113.
*Dominikanerkloſterkirche 132 ff., 263.
Domſtraße 249.
Domſchule 10, Portal 60, 159.
Domus salvatoris 10.
Donner, Raphael (Bildhauer) 225.
*Drei Kronen, Gaſthaus zu den 177, 178.

Eberhard, Heinrich (Steinmetz) 174.
Ebrach, Ziſterzienſerkloſter 128.
Echter von Meſpelbrunn, Julius Ludwig 169.
— Sebaſtian 52; *Grabdenkmal 53.
Eckardsturm 87 ff.
Eckhard, Meiſter aus Worms (Erzgießer) 56, *57 ff.
*Ehemannſches Haus 175, 176.
Eichſtätt 20, 44, 48, 52.
Elfenbeinſchnitzwerke 7, 17, 18, 19.
Embricho, Biſchof 31, 63, 65, 66.
Empireſtil 217.
Engelgarten, Karthauſe 276.
Enzelin (Baumeiſter) 31, 32, 167.
Erconfrit, angelſächſ. Mönch 9.
Ermels, J. Fr. (Maler) 277.
Ermentraut, Franz Anton (Maler) 136.
Eſchay, Jakob (Baumeiſter) 163.
Eſterbauer, B. (Bildhauer) *203, 260.

Fabri, Johann (Bildhauer aus Mainz) 165.
*Fachwerkbauten 176 ff.
Falken, Hof zum 249, *250.
Felix u. Adauktus-Kapelle (Ratskapelle) 89.
Ferdinand von Toskana, Großherzog 218, 276.
Fernauer (Baumeiſter) 164.
Feſel, Chriſtof (Maler) 48, 179, 266.
*Feſtung Marienberg 91 ff.
Fichtel, L. v., Hofkanzler, Haus 248.
Fillinger, Sebaſtian (Steinmetz) 174.
Fiſcher, Adam Salentin (Hofarchitekt) 268.
Fiſchmarkt, *Brunnen am 254.
Frankfurt a. M. 145, 188.
Frankoniabrunnen 282.
Franz v. Hatzfeld, Biſchof 103.
Franziskanergaſſe 248.
*Franziskanerkirche 120 ff., 263.
Grabdenkmäler:
*Antworter, Georg, Weihbiſchof 123, 124.
Echter von Meſpelbrunn, Dietrich 126.
Fronhoffer, Georg u. Frau 124.
Grumbach, Hans 124.
Thüngen, Jul. Albr. von (Familiengrabmal) 126.

Franziskanerkirche:
Wetzhauſen, Truchſeß Michael von 124.
Zingel, Anna 124.
*Zobel von Giebelſtadt, Heinrich (Familiengrabmal) 125.
Handſchriften 126.
Hochaltar, Steinmenſa mit Schmelzkunſtarbeiten 126.
Kirchliche Geräte 263.
Kreuzgang 122.
Pietà (Holzgruppe von Riemenſchneider) 127.
Franz Ludwig von Erthal, Biſchof 191, 268, 271.
Fresken 35, 67, 89, 98, 108, 136, 162, 167, 178, *208 ff., 212, 219, 231, 233, 238, 240, 243, 259, 266 ff., 269.
Friedhof 282.
Friedeberger, Eberhard (Baumeiſter) 144, 145.
Friedrich Barbaroſſa 2, 76, 84, 85, 136, 212.
Friedrich von Schwaben 84.
Friedrich von Wirsberg, Biſchof 46, 99.
Friedrich, Markgraf von Brandenburg (Grabdenkmal) 50.
Friedrich Karl von Schönborn, Fürſtbiſchof 205, 221, 231 ff., 244, 260, 262.
Fries, Chroniſt 112.
Fulda 6, 7, 10.
Fürſpange-Bruderſchaft 152.

Ganzhorn 171.
Gattinger, Markus (Schloſſer) 62, 219.
Geigel, Joh. Philipp (Hofbauamtmann) 229, 264.
Geilana, Herzogin 3.
Geiſt, Auguſt (Maler) 281.
Gerhard von Schwarzenburg, Biſchof 42, 89, 92, 94, 142.
Gertraud, St. 31, 167.
Geſandtenbau 227.
Gitter 62, 91, 106, *219 ff., 222, *223, 241, 251.
Glasmalereien 162, 165.
Gobelins 61, 214.
Gottfried von Hohenlohe, Biſchof 39, 115.
Gottfried von Limpurg, Biſchof 42; *Grabdenkmal 45.
Gottfried von Spitzenberg, Biſchof 32, 39; *Grabdenkmal 40, 85.
Gozbert, Herzog 3.
Grafeneckartsturm 86, 87 ff.
Greiſing, Joſ. (Maurer- u. Zimmermeiſter) 194 ff., 198, 201.
Grünbaum, Hof (Rathaus) 91.
Grünewald, Math. (Maler) 83, 282.
Grumbach, Wilh. von 46.
Günther, P. Franz (Architekt) 264.
— M. (Maler) 238, 240.
Gundheri, angelſächſ. Mönch 9.
Guſtav Adolf v. Schweden 103.
Guttenberg, Jörg von 38.

Häuſer, mittelalterliche 84, 110, 113.
*— in Barock u. Rokokoſtil 245 ff.
Hag, Kaſpar (Zimmermann aus Augsburg) 163.
Hahn, Herm. (Bildhauer) 279.
Haug, Stift u. Stiftskirche 14, 15, 17, 104.
Stiftskurien 251.
Hauger Pfarrkirche, ältere 15.
*— — neuere 182 ff.
Altäre 186.
Kanzel 188.
Statuen von Joh. Gg. van der Auvera 186.
*Hauskapelle des biſchöfl. Palais 169, 170.
Hedkris, Heinrich (Dombaumeiſter) 35.
Heideck, Hof (Zandtſcher) 170 ff.
Heimburg, Gregor von 26.
Heine, Joh. Georg (Monument) 282.
Heineſtraße 251.
Heinrich I., Biſchof 14, 15, 17, 18, 19, 269.
Heinrich II., Kaiſer 14.
Heinrich III. 20, 30.
Heinrich VI. 2.
Heinrich, Magiſter, Dichter 76, 111.
Hering, Loyen (Bildhauer) 44, 48, 50.
— Martin (Bildhauer) 48.
Herkulesgruppen im Ringpark (Auvera) 224.
*Hermann von Lobdeburg, Biſchof 32, 34, 36, 92, 121.
Hetan, Herzog 4.

Hhrabanus Maurus, Abt von Fulda 10.
Hildebrand, Lukas von (Baumeiſter) 208, 218, 219.
Himmelspforten, Kloſter 127 ff., 132.
Dachreiter 130, 131.
Grabdenkmäler 129, 130.
Fuchs, Margareta von 129.
Hutten, Ludwig von 130.
Kapitelſaal 128.
Kreuzgang 129.
Sakramentshäuschen 132.
Sepultur 128.
Sommerrefektorium 132.
*Wendeltreppe 131.
Hiſtoriſcher Verein 86, 277.
Höchberger Straße, Stationen auf der 179.
Högler, A. J. (Maler) 216, 219.
Höfe:
Bauernhof 178.
Biſchofshof 68.
Conti, Domherrenhof 168, 169, 170.
Domherrenhöfe 113.
Falken, Hof zum 249, *250.
Hauger Stiftshöfe 192, *269.
Katzenwicker 84, 176.
Kreſſenhof, vorderer 170.
Löwen, Hof 112.
Marmelſtein, Hof 249.
Methof 88, 91. 91.
Mordhof 176.
Oberfrankfurt, Hof 248.
Rebſtock, Hof zum 248.
*Reuerervogteihof 65.
Rödelſee, Hof 148.
*Rückermain, Hof 196 ff.
*Sandhof 171 ff.
Schöneck, Hof zum 170.
Schultheißen, Hof 176.
*Seebach, Hof 113, 114.
Tannenberg, Hof 170.
Ulmerhof 113.
Wieſenbach, Hof 133.
Zandtſcher Hof 170 ff.
Hofgarten (der Reſidenz) 223, *224, 225.
— in Veitshöchheim 257 ff.
Hofkirche 218 ff.
Hofſpital (zu den 14 Nothelfern) 268.
Hofſtraße 244.
*Holzarchitektur 176 ff.
*Holzſchnitt aus dem Würzburger Miſſale 95.
Horſtig, von (Architekt) 279.
Huber, Joſef (Maler aus Augsburg) 269.
Hueber, Adam Joſef *270, 272.
Hugo, Biſchof 13.
Hutten, Moritz von, Dompropſt 48; *Grabdenkmal 49.
*Huttenſchlößchen (Korpshaus Rhenania) 230 ff.

Jagdzeughaus 244.
Jakobskloſter 66 ff.
Ickelsheimer (Baumeiſter) 191.
Jeſuiten 163, 264 ff., 268, 274.
*Jeſuitenkolleg 198.
*Jeſuitenkirche 264 ff.
Immina, Tochter Hetans II. 4, 5.
Joſefſpital (Hueberspflege); *Relief 270, 272.
Johann von Brunn, Biſchof 42.
Johann I. von Egloffſtein, Biſchof 42; *Grabdenkmal 43.
— von Grumbach, Biſchof 43; *Grabdenkmal 45.
Johanniskirche, prot. 280.
Johann Gottfried von Aſchhauſen, Biſchof 46.
— Gottfried von Guttenberg, Biſchof 184, 188.
— Philipp v. Greifenklau 105, 165, 188, 192, 193, 196, 198.
— — von Schönborn, Biſchof 23, 104, 174, 180, 182, 274.
— — Franz von Schönborn 108, 205, 244.
Joſephskirche 280 ff.
Judenſynagoge 141.
Julius Echter von Meſpelbrunn, Biſchof 36, 46, 67, 68, 87, 90, 100 ff., 104, 105, 110, 122, 123, 132, 159 ff., 163, 165, 168, 174, 189, 191, 198, 245, 279, 282.
Juliuspromenade 244.
Juliusſpital 160, 189, 201, *226.
Apotheke, Gitter auf dem Recepturtiſch 222.

Juliusſpital:
Garten 192.
Brunnen 192.
*Pavillon 189, 190 ff., 198, 201.
*Steinfiguren von Wagner 226.
Kapelle 192.
Kanzel 192.
Veſtalin mit ewigem Licht 192.
Steinrelief am Torbogen 160.
*Theatrum anatomicum 189, 190 ff., 198, 201.

*„Käppele", Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg 234 ff.
Kapuzinergaſſe 249.
Kal, A. (Baumeiſter) 163.
Kanzeln 61, 165, 182, 188, *203, 268, 270.
Kapitelshaus 192.
Karl Philipp von Greifenklau 209, 221, 258.
Karlmann 4.
Karlsburg, Schloß 6.
Karmelitenkloſterkirche 180 ff., 184.
Altargemälde von Diepenbeeck 181; Ruel, J. B. de 181; Storrer, J. Ch. 181.
Holzkruzifixus, rom. 182.
Krypta 181.
Karthauſe Engelgarten 276.
Kaſtell Virteburc 3 ff., 91.
Katharinenkapelle 15, 240.
Katzenwicker 84, 276.
Kaut, Michael (Architekt) 103.
Kern, Michael (Bildhauer) 46, 54, 61, 125, 126, 166, 167, *169, 170.
Kilian, heil., Frankenapoſtel 2 ff., 7, 17, 62, 66, 78, 86, 219, 238, 282, *283.
Kiliansgruft 193, 194.
Klaſſizismus 264 ff.
Kleinholz (Baumeiſter) 269.
*Klerikalſeminar 198, 199.
Knotenſäulen 31, 122.
Knöringen, Johann Egolph von 60, 159.
*Koehler, Michael Daniel (Bildhauer) 254.
Königshof, Curia regia 84 ff.
Kollwitz, Joh. Konrad von 50.
Konrad I., König 11 ff.
Konrad II., König 29.
Konrad von Bibra, Biſchof 44, 90.
Konrad von Thüngen, Biſchof 44, 99, 110
Konrad I. von Querfurt, Biſchof 91.
Konrad von Würzburg 55, 111.
Kraft, Hans (Bürger) 59, 90.
Kranen 263.
Kreis, Wilh. (Architekt) 283.
Kreſſenhof, vorderer 170.
Kreuzgang im Dom 36 ff., 255.
— im Franziskanerkloſter 122.
— Himmelspforten 129.
*— vom Neumünſter 72, 73 ff.
Kunſt- und Altertumsverein 277.
*Kupferſtiche, Würzburger, Darſtellgn. aus Veitshöchheim 256.

Leibl, Wilh. (Maler) 282.
Leproſenkapelle, Votivrelief aus, in St. Burkard 24.
*Liebfrauenkirche auf dem Kaſtell 4, 6.
Löwen, Michael vom 76, 111, 112, 113.
Löwen, Hof 112.
Lorenz von Bibra, Biſchof 36, 44; *Grabdenkmal 47, 98.
Lothar, Kaiſer 63.
Ludwigsbrücke 279.
Lünenſchloß, Ant. Clemens (Maler) 216.
Lütgendorf, Ferd. (Maler) 281.
Luitpold, Prinzregent 217, 279, 282.
Luitpold-Brunnen 282.
Luitpold-Muſeum (ſtädtiſches Muſeum) *1, 15, 72, 115, *118, 236, *275, 276 ff.
Luſamgärtchen 72, 76.
Luſtgarten auf dem Marienberg 98, 107 ff.

Madonna, rom., in St. Burkard 24.
*— in Neumünſter 80 ff.
— Häuſerſchmuck 251, *252.
Maeler, Simon (Maler) 89, 98.
Magdeburg 141.
Magno, G. Pietro (Stukkateur) 36.
Mainbrücke 3, 31, *260, 261.
Tor 188.
Mainz 10, 163, 165, 175, 180, 266.
Mangold, Biſchof 39; *Grabdenkmal 40.
*Marienberg, Feſte u. Schloß 4, 91 ff., 188.
Alabaſterrelief (Dreifaltigkeit) 110.
Arſenal 105.
Burgſaal 98.

Marienberg:
Hauptturm (Bergfrit) 100.
Hoſpital 106.
Gitter 106.
Greifenklautor 106.
Luſtgarten 98, 107 ff.
Maſchikulisturm 107.
*Monſtranz 109.
Muttergottesturm 101.
*Neutor 104, 105.
Nordecktürm 100.
*Reliquiarium der Dornenkrone 109, 110.
*Rotunde 5, 101, 110.
*Scherenbergtor 96, 97.
Schottenflanke 100.
Torbau am Vorwerk 102.
Zeughaus 108.
*Marienkapelle 58, 141 ff.
Grabdenkmäler:
Gutenbrod, Georg 153.
Kuelwein, Balthaſar 153.
Münſter, Valentin von 152.
Reibelt, Stefan 153.
Rotenhan, Sebaſtian 153.
*Schaumberg, Konrad von (Riemenſchneider) 152.
Schrimpf, Jörg, Ritter 152.
Seinsheim, Martin von 152.
Statuen von Riemenſchneider:
*Adam und Eva 148, 149, 154.
*Apoſtel 151.
*Dorothea und Margaretha 155, 156.
Steinreliefs mit dem Schwarzburg-Wappen:
*Kreuzigung Chriſti 153, 155.
Tod Mariä 154.
*Tympanonſkulpturen 147, 148, 154.
Marianus Chriſtophorus 101, 160.
Marktplatz 244, 272.
Marmelſtein, Hof 249.
Martinſen, Ingenieur-Oberſtleutnant 103.
Maſchikulisturm (Feſtung) 107.
Mayer, J. E. (Bildhauer) 282.
Maxſchule 276.
Megingaud, Biſchof 78.
Meginhard I., Biſchof 20, 78.
Melchior, Zobel von Giebelſtadt, Biſchof, 46, 99, 107.
Mergentheim 141.
Merian, Mathäus (Maler) 61.
Methof 88, 90, 91.
Michael vom Löwen 76, 111, 112, 113.
*Michaelskirche 264.
Miller, Ferdinand von 282.
*Miſſale, Würzburger, von 1495 95.
Möbel 217.
Montfort de, ſ. Salins.
Mordhof 176.
*Moſtaert, Jan (Maler) *275, 277.
Müller, Alexander (Maler) 26, 162.
— Andreas, Stuck- u. Geniehauptmann 106.
Münze, ehem. 192.
Münzer, Hieronymus, Arzt 97.
Müßiggang, Eckard (Bildhauer) 144.

Naumburg 142.
Netzer, Hubert (Bildhauer) 279.
*Neubaukirche 162.
Neubauſtraße 176, 244, 245.
*Bachmannſches Haus 176 ff.
*Bauſeweinſches Haus (Nr. 10) 247, 248.
*Zum Heuwagen (Nr. 14) 245.
Rebſtock, Hof zum 248.
Neumann, Balthaſar (Architekt) 36, 119, 134, 190, 194, 198, 204, 205 ff., 216, 218, 221, 223, 227, 230 ff., 234, 236 ff., 240, 241, 243 ff., 256, 283.
— Franz Ignaz Michael (Architekt) 243, 263.
Neumünſter, Stift 14, 68.
*Faſſade von Pezani 193, 201.
*Kirche 59, 68, 112.
Kiliansgruft 77.
Altar 78.
Brunnen 77.
Holzbüſten der Heil. Kilian und Totnan und Kolonat von Riemenſchneider 79.
Steinſärge 77.
Oſtkrypta 79.
*Anna ſelbdritt, Holzgruppe 78, 79 ff.

Neumünſter:
*Chriſtus aus Stein 77, 79.
*Altartafeln: Mariä Verkündigg., Geburt Chriſti, Anbetung der Magier 80, 81 ff.
Grabmal des Abtes Trithemius von Riemenſchneider 81.
*Madonna von Riemenſchneider 80 ff.
*Kreuzgang 72 ff.
Neureuther, Gottfried (Architekt) 276.
Neuſtetter, Erasmus, gen. Stürmer, Propſt 50, 166.
*Neutor der Feſtung 104, 105.
Nickel, B. Heinrich (Bildhauer) *179, *270, 272.
*Nikolausberg, Wallfahrtskirche auf dem 234 ff.
Altarblätter 238.
Gnadenbild 240.
Gnadenkapelle 238 ff.
Madonna aus dem 15. Jahrh. 240.
Relief mit den 14 Nothelfern 240.
Nötzel, Martin (Goldſchmied) 263.
Norbertus, der heil. 63, 64.

Oberzell, Prämonſtratenſerabtei 63.
*Kapitelhaus 241.
*Kloſterhof, Treppenaufgang 242, 243.
*Tor, rom. 34, 63.
Treppenhaus 243.
Oegg, J. Gg. (Hofſchloſſer) 219 ff., 233.
Ölberg im Friedhof 282.
— St. Gertraud 168.
Onghers, Oswald (Maler) 28, 61, 62, 181, 186, 187.
*Opferſtock, romaniſcher, in St. Burkard 23 ff.
Otto I. 13.
Otto III. 14.
Otto IV. 2.
Otto I. von Lobdeburg, Biſchof 70, 120, 136.
Otto von Wolfskeel, Biſchof; *Grabdenkmal 41, 92.

Paderborn 8.
Palais, fürſtbiſchöfl., am Rennweg 105, 188.
Pedrini, Antonio (Baumeiſter) 38, 104, 165, 166, 174, 175, 180, 181, 182 ff., 188, 189 ff., 192 ff., 245, 256, 260.
Peters (Steinmetzmeiſter) 36.
*Peterskirche 201.
*Kanzel von Eſterbauer 203.
Steinfiguren von J. van der Auvera 203.
Pezani, Valentino (Baumeiſter) 188, 190, 193 ff., 198, 201, 245.
Philipp Adolf v. Ehrenberg, Biſchof 179.
Philipp von Dernbach, Biſchof 256.
Pirot, Andreas (Tapetenwirker) 214.
Plattner, Franz (Maler) 267.
Pommersfelden, Schloß 205.
Poppo I., Biſchof 12.
— II., Biſchof 13.
Porzellanmanufaktur, Würzburger 216, 254.
Poſthius, Joh., Arzt u. Dichter 163, 166.
Preiß, Hans Philipp (Bildhauer) 174, 181.
Prinzregentendenkmal 282.

*Rathaus:
Chriſtus als Weltenrichter, Holzrelief 90.
*Graf Eckardsbau 86, 87 ff.
Methof 91.
*Neubau 273.
Ratskapelle 89.
Roter Bau 91, *173, 174, 180.
Wenzelſaal 88.
Wappenmalereien 89.
Rebſtock, Familie von 87.
Regensburg 18, 66.
Rennweg, Schlößchen am 105, 188.
Reſidenzbau 188, *204 ff.
*Arkaden 227.
Ehrenhof 219.
Fresken:
A. Kl. Lünenſchloß 216.
*G. B. Tiepolo 208 ff.
Joh. Zick 208.
Geburtszimmer des Prinzregenten von Bayern 217.
*Gitter 218, 219 ff.
Gobelins 214.
*Hofgarten 223, 224, *225.

Reſidenzbau:
Hofkirche 218.
Altarbilder von G. B. Tiepolo 219.
*Kaiſerſaal 211, 214.
*Fresken Tiepolos 212 ff.
Marmorwerke 223.
Möbel 218.
Porzellangruppen 216.
Sala terrena 208.
Fresken von Joh. Zick 208.
*Spiegelſaal 214 ff.
*Treppenhaus 208.
Deckenfresken von G. B. Tiepolo 208 ff.
Vorhalle, toskaniſche 208.
Weißer Saal 211.
Reuererkloſterkirche 180.
*Vogteihof 65.
Riemenſchneider, Jörg (Bildhauer) 60, 168.
*— Til 26, *27, 43, 58, 59, 60, 68, 80 ff., 119, 148 ff., 152, 154 ff., 241, 277.
Righi, A. (Werkmeiſter) 104.
Ringpark 224, 283.
Robin, Joh. (Bildhauer aus Mainz) 110, 165.
Rödelſee, Hof 148.
Rokoko 216, 225, 230 ff.
Roſenbachſches Palais 227.
Roſenplüt, Hans 111.
Rotenhan, Sebaſtian von 99, 153.
Rothenburg, Grafen von 13, 14, 18, 20.
Ruathelm, Lehrer der Domſchule 10.
Rudolf, König 138.
Rudolf von Scherenberg, Biſchof 17, 43; *Grabdenkmal 47, 62, 95, 96, 97.
*Rückermain, Hof 196 ff.
Rül, Jan. Baptiſt de (Maler) 181.
Ruland, Anton, Münzſammlung 278.
Ruſſiſcher Hof 249.

Saalhof 85.
Salins de Montfort, N. A. (Baudirektor) 218.
Salvatormünſter 6, 11, 12, 14.
Salvatorſchule 7, 10.
*Sandhof 171 ff.
Sandrart, Joachim von (Maler) 61.
Sanſovino, Jacopo Tatti, (Bildhauer) 227.
Schäffner, Joh. Michael (Maurermeiſter) 198.
Schaumberg, Konrad von, *Grabdenkmal 152, 153.
Schedel, Hartmann, Chronik 94.
*Scherenbergtor (auf der Feſtung) 96.
Schrimpf, Jörg, Ritter (Grabdenkmal) 152.
*Schloß, Kgl. 204 ff.
Schmidt, Balthaſar (Bildhauer) 282.
Schmitz, J. (Architekt) 280 ff.
Schönborn, Familie der 205, 231 ff., 234.
Schönbornkapelle 222, *231 ff.
Schöneck, Hof zum 176.
Schottenkirche 65 ff.
Schultheißen-Hof 176.
Schwan, Hotel 192.
Schwedenkrieg 103.
Seebach, Hof, *Kapelle 113, 114.
Seinsheim, Heinrich von, *Grabdenkmal 52.
— Martin von, Grabdenkmal 152.
*Seminar, geiſtl. 198 ff.
*Seminarkirche 264 ff.
Semmelſtraße *(Brunnen) 254.
*Sepulturkapelle des Doms 37 ff.
— in Himmelspforten 38, 128 ff.
Siegel von Würzburg 34.
Solms, Bernhard von 52.
Speth, Philipp (Architekt) 271.
Stationen auf der Höchberger Straße 179.
*— — dem Nikolausberg 236 ff.
Steindorf, Hermann (Architekt) 280.
Steinle, Eduard von 267.
Stephan, St., Stift, ſpäter Benediktinerkloſter 14, 16, *267, 268.
Stephan aus Novara 13.
*Steren, Ekro vom 89; *Grabdenkmal 116.
*Steren, Johann von, Grabdenkmal 115.
Storrer, Johann Chriſtoph (Maler) 181.
Strohmaier, Leonhard (Bildhauer) 42, 43, 148.
Stukkaturen 108, 123, *172, 174, *191, 192, 198, 211 ff., *230 ff., 238, 243, 248, 249, 267.
Süßkind, Dichter 111.

Tannenberg, Hof 170.
Taſchner, Ignaz (Bildhauer) 283.

Thalhofer, Johann (Maler) 216.
Theater auf dem Marienberg 249.
— — Veitshöchheim 259.
Theaterſtraße 244, 249, *250.
*Theatrum anatomicum 190, 191.
Theophilus Rogerus 8.
Thüngen, Neidhard von, Dompropſt 50; *Grabdenkmal 51.
*Tiepolo, G. B. (Maler) 208 ff., 212 ff., 219, 272, 277.
Treu, Joh. Nik. (Maler) 238.
Trithemius, Johannes, Abt 68, 81.

Ulmerhof 113.
*Univerſität, Alte 160, 161 ff.
*— Neue 279.
Univerſitätsbibliothek 7, 8, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 221, 248.
*Elfenbeinreliefs 18, 19.
Handſchriften 7, 8, 9, 10, 18.
Neumanns Skizzenbuch 221, 248.
*Univerſitätskirche 163, 164, 265.
Univerſitätsſammlung 272, 277.
Unſerfrauenberg ſ. Marienberg.
Unterzell, Kirche 168.
Urlaub, G. A. (Maler) 136, 216.
Urſulinenkloſter 240 ff.

Valentinuskapelle 123.
Veitshöchheim, Schlößchen 192, *254 ff.
Vierröhrenbrunnen 252, *253.
Vignola, G. B. 184.
Viſcher, Peter (Erzgießer) 54.

Wagner, Johann Martin (Maler u. Bildhauer) *271, 272, 278.
Wagner, Johann Peter (Bildhauer) 48, 119, 181, *225 ff., 236, *237, *257, 258, 260, 272.
— Simon (Bildhauer) 236.
Wagnerſche Sammlung 272.
*Wallfahrtskirche auf dem Nikolausberg 234 ff.
Walther von der Vogelweide 76, 111.
Weltz, Endres (Werkmeiſter) 144.
Wenzel, König 89.
Wenzelſaal im Rathaus 88.
Widnmann, Max (Bildhauer) 282.
Wieſenbach, Hof 133.
Wilemut, Abt 20.
Wilhelmi, Bonifaz (Goldſchmied) 263.
Willibrord, Biſchof 4.
Wimpfen i. Tal 141.
Winterſtein, Georg (Bildhauer) 270.
Wirsberg, Gottfried von 50.
Wittelsbacher Hof 170.
Wolfram von Königsberg (Baumeiſter) 37.
Wolfram, Biſchof 37, 41.
Worms, Paul von 119.
Würzburger Stil 180.
Wurzelbauer, Hans (Erzgießer) 61.

Zandtſcher Hof 170 ff.
Zenner, Konrad u. Kraft 144.
Zick, Johann (Maler) 208.
Zimmern, Heinrich (Baumeiſter) 188.
Zingel, Anna (Grabdenkmal) 124.
Zink, Kunz (Steinmetz) 144.
Ziſterzienſerinnen 127 ff.
*Zobel von Giebelſtadt (Grabdenkmal) 125.
Zuchthaus 271.
Zwerger, Joh. Peter (Baumeiſter) 198.

Jedem Beſitzer des Bandes Würzburg ſei als wertvolle Ergänzung empfohlen:

NÜRNBERG

Von Profeſſor Dr. PAUL JOHANNES RÉE
3. Auflage. Gr.-8°. 260 Seiten mit 181 Abbildungen
Mark 4.— (Berühmte Kunſtſtätten Band 5)

AUGSBURG

Von Profeſſor Dr. BERTHOLD RIEHL
Gr.-8°. 148 Seiten mit 103 Abbildungen
Mark 3.— (Berühmte Kunſtſtätten Band 22)

MÜNCHEN

Von Profeſſor Dr. ARTUR WEESE
2. Auflage. Gr.-8°. 253 Seiten mit 159 Abbildungen
Mark 4.— (Berühmte Kunſtſtätten Band 35)

REGENSBURG

Von Dr. HANS HILDEBRANDT
8°. 267 Seiten mit 197 Abbildungen
Mark 4.— (Berühmte Kunſtſtätten Band 52)

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Berühmte Kunststätten

Erſte Serie im Format 17×24 cm. Nr. 1–38

1. **Vom alten Rom.** Von E. Peterſen. 4. Aufl. 193 Seiten mit 151 Abbildungen. M. 3.—
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Aufl. 169 S. m. 137 Abb. M. 3.—
3. **Rom in der Renaiſſance.** Von E. Steinmann. 3. Auflage. 231 Seiten mit 165 Abbildungen. M. 4.—
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Auflage. 108 Seiten mit 144 Abbildungen. M. 3.—
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 S. mit 181 Abb. M. 4.—
6. **Paris.** Von G. Riat. 2. Aufl. ca. 210 Seiten mit 180 Abb. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 Seiten mit 115 Abbildungen. M. 3.—
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 2. Aufl. ca. 180 S. mit 146 Abb. M. 4.—
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 195 Seiten mit 152 Abb. M. 4.—
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 143 Seiten mit 139 Abb. M. 3.—
11. **Konſtantinopel.** Von H. Barth. 206 S. mit 103 Abb. M. 4.—
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 130 Seiten mit 81 Abb. M. 3.—
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 Seiten mit 97 Abbildungen. M. 3.—
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 S. mit 121 Abbildungen. M. 4.—
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 144 S. mit 111 Abb. M. 3.—
16. **Piſa.** Von P. Schubring. 189 Seiten m. 140 Abb. M. 4.—
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 Seiten mit 120 Abbild. M. 3.—
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitſchuh. 179 S. mit 139 Abb. M. 4.—
19. **Danzig.** Von A Lindner. 120 Seiten mit 103 Abb. M. 3.—
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Auflage. 262 S. mit 223 Abbildungen. M. 4.—
21. **Kairo.** Von Franz Paſcha. 165 Seiten mit 139 Abb. M 4.—
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 151 Seiten mit 103 Abb. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 Seiten mit 125 Abb. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. (Die Griechenſtädte.) 129 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. (Palermo.) 167 Seiten mit 117 Abbildungen. M. 3.—.
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 141 Seiten mit 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Goſche. 230 Seiten mit 148 Abb. M. 4.—

Berühmte Kunststätten

28. **Hildesheim u. Goslar.** Von O. Gerland. 127 Seiten mit 80 Abbildungen. M. 3.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. (Die alte Kunst.) 185 Seiten mit 140 Abbildungen. M. 3.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. (Baukunst und Bildnerei im Mittelalter und in der Neuzeit.) 233 Seiten m. 145 Abb. M. 4.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 140 S. mit 118 Abb. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 S. mit 105 Abb. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 212 Seiten mit 143 Abbild. M. 4.—
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 Seiten mit 126 Abb. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 253 S. mit 159 Abb. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 Seiten mit 120 Abb. M. 3.—
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 191 Seiten mit 85 Abb. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 224 Seiten mit 188 Abbild. M. 4.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm

41. **Athen.** Von E. Petersen. 264 Seiten mit 122 Abb. M. 4.—
42. **Riga u. Reval.** Von W. Neumann. 165 S. m. 121 Abb. M. 3.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 325 Seiten mit 180 Abb. M. 4.—
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 172 Seiten mit 118 Abbild. M. 3.—
45. **Soest.** Von H. Schmitz. 151 Seiten mit 114 Abbild. M. 3.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 359 S. mit 185 Abb. M. 4.—
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 Seiten mit 161 Abbildungen. M. 3.—
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 268 Seiten mit 201 Abb. M. 4.—
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 254 Seiten mit 123 Abbildungen. M. 4.—
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 Seiten mit 128 Abb. M. 3.—
51. **Toledo.** Von August L. Mayer. 175 S. mit 118 Abb. M. 3.—
52. **Regensburg.** Von H. Hildebrandt. 275 Seiten mit 197 Abbildungen. M. 4.—
53. **Münster.** Von Hermann Schmitz. 242 Seiten mit 144 Abbildungen. M. 3.—
54. **Würzburg.** Von Fr. Friedr. Leitschuh. 300 S. mit 146 Abb.
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 Seiten mit 110 Abbildungen.

Die Sammlung wird fortgesetzt; es empfiehlt sich daher, bei einer Buchhandlung darauf zu subskribieren.

Biblioteka Politechniki

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
352393 L/1