

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN
BAND 54

FR. FRIEDR. LEITSCHUH
WÜRZBURG



MIT 146 ABBILDUNGEN

VERLAG E.A. SEEMANN / LEIPZIG

BERÜHMTE

KUNSTSTÄTTEN

BAND 54 ■ WÜRZBURG



Würzburg vom Käppele aus gesehen.

7.03

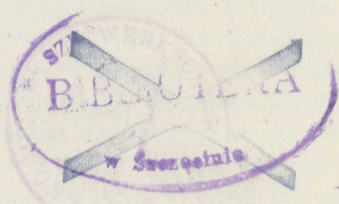
~~115~~
~~8 852~~

D. I. 87.

WÜRZBURG

VON FR. FRIEDR. LEITSCHUH

MIT 146 ABBILDUNGEN



LEIPZIG 1911

VERLAG VON E. A. SEEMANN



ALLE RECHTE VORBEHALTEN



CZ-I. 97

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 Luft 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. Leitfchuh.

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Vorwort	V
I. Würzburgs Kultur und Kunst im frühen Mittelalter	1
Der hl. Kilian — Liebfrauenkirche auf dem Kastell — St. Salvator- münster — Angelfächrische 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 fog. Graf Eckardsbau — Feste und Schloß Marienberg.	
VI. Die Gotik	111
Meister Arnold — Michael de Leone — Gotische Höfe — Bürger- spital.	
VII. Die gotischen Kirchen	120
Franziskanerkirche — Abtei Himmelsporten — Dominikaner- kirche — 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 Renn- weg — Das Juliusſpital und ſein Gartenpavillon — Profanwerke. Fassade der Neumünsterkirche — Rückermaingebäude — Jesuiten- kollegium — St. Peterskirche.	
X. Die Residenz	204
Balthasar Neumann — Die Fresken G. B. Tiepolo's — Der Kunst- ſchloſſer Joh. Georg Oegg — Die Bildhauerfamilie van der Auvera und J. P. A. Wagner.	
XI. Das Rokoko	230
Balthasar Neumanns übrige Werke in Würzburg. Das Huttenſchloßchen — Die Schönbornſche Begräbniskapelle — Die Wallfahrtskirche auf dem St. Nikolausberg — Kloster Ober- zell — Der Rote Bau des Bürgerſpitals — Das Jagdzeughaus — Privatbauten.	
Rokokodekoration und -Plastik.	
Das Haus zum Falken und andere Privathäuser — Die Brunnen — Luſtſchloßchen Veitshöchheim — Mainbrücke — Kranentor.	
XII. Der Klassizismus	264
Michaelskirche — Hoſſpitalkirche — St. Stephanskirche — Zucht- haus — 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 Stadt-
magistrat 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 HAND-
SCHRIFTEN — 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

Leitfaden, Würzburg.

äußerem Ansehen und innerer Kraft sind zunächst die zahlreichen majestätischen Kirchen und Stifte. Aber kein weltmüder und lebensfatter 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 hauptfäch-

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 unsatthaft. 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, fein Wirken schildern die Gemälde an den Wänden und die in Farbenglut leuchtenden Fenster, feine 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 „Hradšchin“, 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 Erbtöchter 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

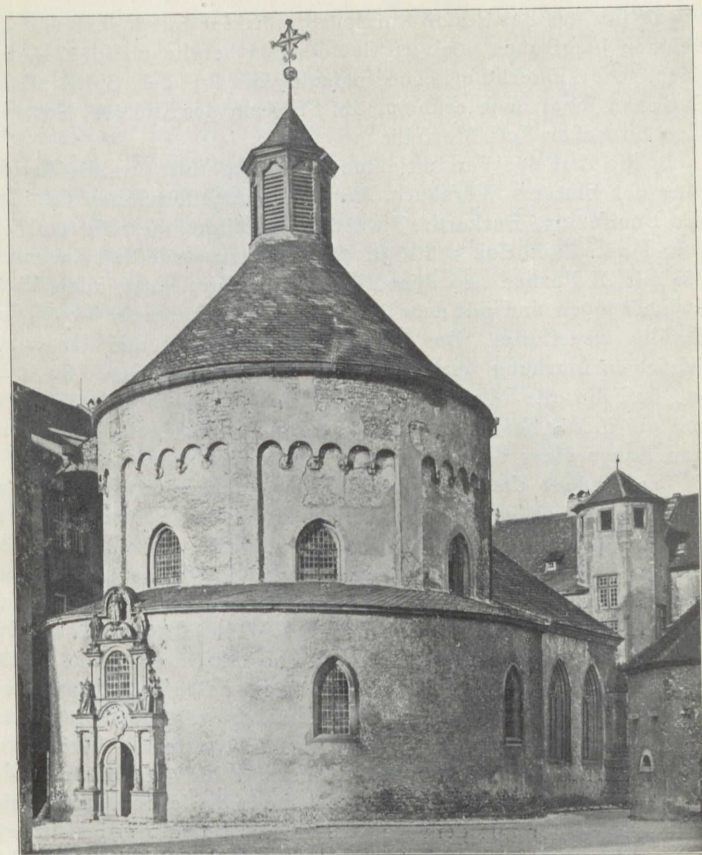


Abb. 3. Rundkirche U. L. Frau auf dem Marienberg.

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 angelfränkischen 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 Bischofsitz 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 Kathedrale 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 beigelegt 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 Salvatorfschule, an welcher der 837 verstorbene Ire Clemens wirkte, der vorher eine bedeutende Stelle als Lehrer der Palastfschule 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 Bücherfammling 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 Kreifen 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 thronet, umgeben von den vier geflügelten Evangelistenymbolen 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 angelfächfischen Mönches Gundheri, der eine Anzahl Würzburger Handschriften mit kunstvoll verschlungenen Initialen schmückte, auch diese figürliche Darstellung hervorgegangen.

Ein anderer erfindungsreicher angelfächfischer Initialenkünstler, der seine Zierbuchstaben mit Bandgeflecht und Linienverschlingungen bedeckte und an ihre schlanken Endigungen großäugige Vogelköpfe setzte, ist Erconfrid, der in einer Würzburger Handschrift (M. p. th. f. 47), die dem Besitze des hl. Burkardus entstammt, in angelfächfischer 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 angelfächfischen 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 Angelfachsen 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 Salvatorhaufe.

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 lebhafteste 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 wohlthätigen Einfluß aus. Mancher karolingische Kodex, den heute noch die Universitätsbibliothek bewahrt, ist wohl in Würzburg geschrieben worden, wie Gregors Homilien (Msc. theol. fol. 149^a), 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 Selbstthätigkeit 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 ebensoviel 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 Nebenkonschen 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 Bischofsitze 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 genahnt 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 Wandäulen mit Würfelkapiteln 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 Grundsätze 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 Bischofsitzen.

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 kunstsinige, den Staufern verwandte Geschlecht der Grafen von Rothenburg um Würzburg hohe Verdienste. Im Jahre 990 hatte der aus diesem

Geschlechte flammende, 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 wahren 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 ebenfowenig, 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 Bahnhofplatz 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 Lieblingschöpfung 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 Thalkeffel. 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 sorgsam, 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.



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

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.

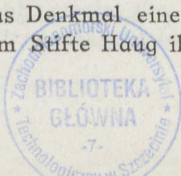
Der dritte Bau, mit dem der Name Heinrichs urkundlich verknüpft ist, ist das Stephansstift. Die Basilika, 1018 geweiht, war zu Ehren der beiden Apostelfürsten und des hl. Stephan errichtet. Von dem alten Heinrichsbau ist noch die Krypta und der untere Teil der Türme vorhanden.

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 Frankenaufgänger 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 hängen. 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-Evangeliums 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,

Leitfischuh Würzburg.



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



Abb. 5. Elfenbeineinband.
(Univeritätsbibliothek.)

Würzburg eine rege Tätigkeit. Der erwähnte Einband des Evangeliiars 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

Univeritätsbibliothek nicht nachweisen, doch läßt sich auch die Ausbildung eines anders entwickelten Formgefühles durch die Verschiedenheit der mannigfachen Vor-

lagen 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

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 Baulust 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 Baulust 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 Eklisfenen und Blendarkaden belebt; in ihrer Mauermaße enthalten sie ausgetiefte Apfiden 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

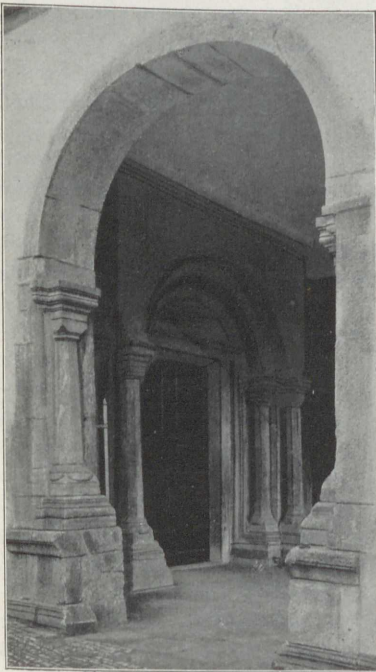


Abb. 7. Vorhalle der St. Burkarduskirche.

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 feinen 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 unprofilirten 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 Firshöhe 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 angeschlossen.

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 Kreuzestamm 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 Truchfesse von Baldersheim. An dem krabbenbesetzten Spitzbogen des Epitaphs lehnen zwei wirkungsvolle Prophetenfiguren mit Schriftbändern, auf der Kreuzblume aber nistet ein Pelikan, der seine Brust zerfleischt. Auffallend ist die Anwendung des zumeist in der italienischen Kunst uns be gegnenden 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 Riemenschneders angehörige Halbfigur der Madonna mit dem Kinde Auffellung 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 Wirklichkeitstäufchung 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 Riemenschneder 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 Kriegsläufte 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-

beskenshmuck verfab. Leider hat zuerft der Rauch von den Feuern der fchwedifchen Soldaten diefe Schildereien mit Schwärze bedeckt und fpäter mußten die Refte unter der Tünche völlig verfcwinden.



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 fein 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 hinausfenden, 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 bedeutend 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 Baulust 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 weitblickigen 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 Kafala 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 Querhaufe 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 aufgehöhht, während früher diese Höhe nur erst durch ihren Gewölbekuppel 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,

Leitfuh, Würzburg.

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 Stodwerke 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 Zuföhrägung 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 Hedkris 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 Gewölbeflußsteine erscheinen die Wappen des Bischofs Lorenz von Bibra und seiner Domherren. Die von Julius Edter 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 Magno's 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, genießen wir 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 Regelmäßigkeit 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 Sepulchurkapelle des Domes.

Ein Stillstand war im Bau des Kreuzganges eingetreten, als, vielleicht in Erinnerung an die köstliche Sepultur in Himmelsporten 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 Oktagon 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 Rundpilaftern aufgenommen wird. Die laubgeschmückten Schlußsteine des Netzgewölbes bilden im Grundriß, ähnlich wie im Kreuzgang, eine Zickzacklinie. Sieben tiefe kapellenartige Fensteröffnungen 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 Gruffsteinen 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 Umbaus 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 abgefasste 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.)

ften 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 Befinnen 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 Vertikal-
linie 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 Evangelistenymbole. 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 Baldachinräber seine höchste Vollendung. Riemen Schneider 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 greifen 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 Riemen Schneiders 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, erfand 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 Kreuzifix. 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 Schwerträger. Wir müssen geduldig die Absichten dieser neuen Denkmalsart verstehen lernen. Das Kreuzifix 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 Lebensäften 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 Schattenpiel liebevoll durchgeführt, es zeigt die Stadt, den Main, die Rebengelände und das hochragende Schloß. Die Redefeligkeit 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 hoherhobenem Kreuze, die dicht an den Fürstbischof herangetreten ist, flüstert ihm die Botschaft von seiner Heim-

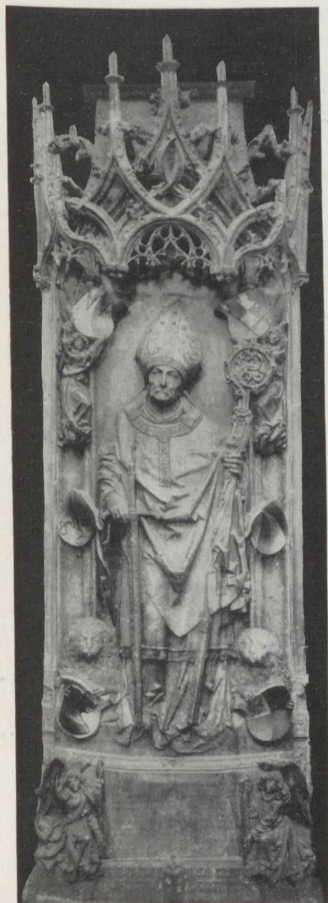


Abb. 22. Til Riemenfchneider: Grabmal
des Bifchofs Rudolf von Scherenberg.



Abb. 23. Til Riemenfchneider: Grabmal
des Bifchofs Lorenz von Bibra.

berufung zu. An dem Sarkophage gibt fich klagend der Glaube dem Schmerz über den Scheidenden hin, während die Caritas den Bifchof zurückzuhalten fucht. Das prunkvolle Monument ift von dem

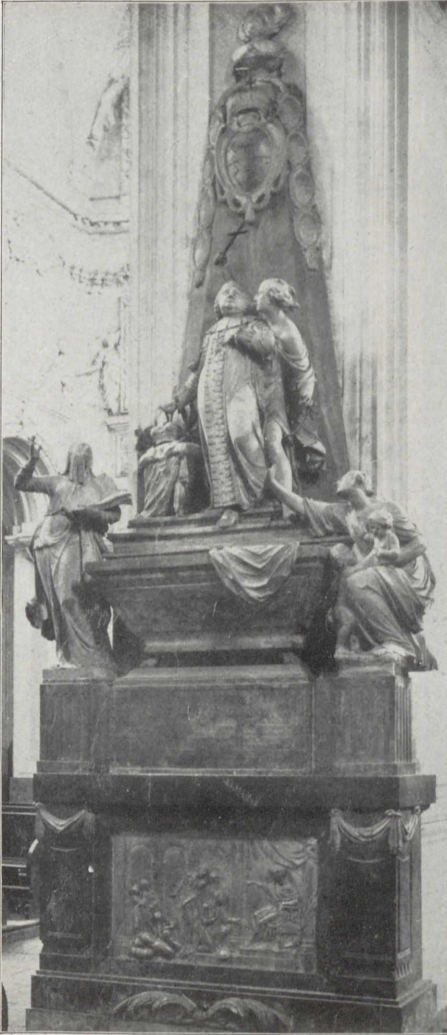


Abb. 24. Johann Peter Wagner: Grabmal des
Bischofs Adam Friedrich von Seinsheim.

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 Loyer Hering geschaffenen Epitaphentypus 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 Dompfropstes Moritz von Hutten.

Leitfduh, Würzburg.

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 Kriegermann 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 Neufetter, 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 Kumburg, wo Neufetter die Propstwürde bekleidete. Ähnlich, nur reicher an figürlichem Beiwerk ist das Epitaph des Gottfried von Wirsberg († 1594) in der Sepulturnische. 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 Virtuositäts, 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)



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

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 Marmor-
denkmal 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

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 feltfame Verquickung italienischen Aufbaues mit deutscher Formenbildung zeigt das Alabastermonument des Obersten Baur



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

von Eifeneck 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 graviertem Zeichnung die Gestalt des Verstorbenen. Ein Teil der älteren Arbeiten dürfte der Gießhütte Peter Visschers 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 Freiguren 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 manierten 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 spitze 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 mütterstolze Maria, die auf dem linken Arm in ziemlich weitem Abstände 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 „steinernä Heiligenbilder“ im 14. Jahrhundert befaßen; 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?

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



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

Eindruck erweckte und daß einst ungeheure Menschencharen 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 Raumbefüllung 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 hochbedeutungsvolles lebendiges Werk des mittelhochrheinischen 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 ehemals in der Brunogrufte. 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 bedeutungsvoller in der energischen Durchbildung der Charakterköpfe, in der fast ungezügelter 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 Riemen-schneiders, aus dessen Werkstatt auch die Standbilder von den Strebebeylern 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 feinen 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:



Abb. 32. Bischofsstuhl im Dom.

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.

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 Würzburg 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 Formenprache 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.

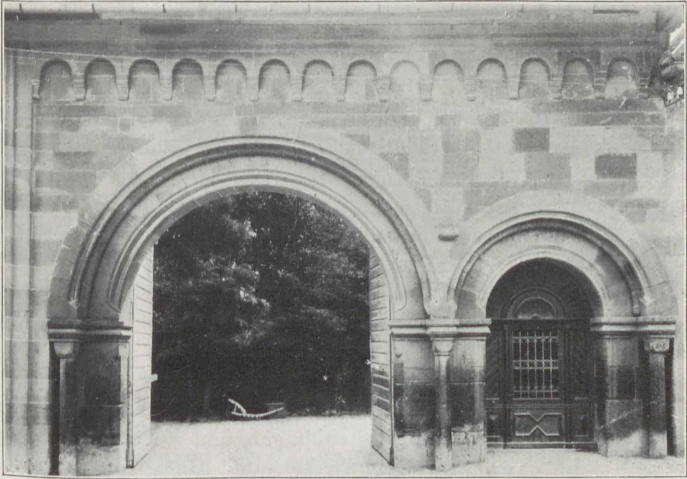


Abb. 33. Tor des Klosters Oberzell.

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 Pfahl 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 Kloftertor, 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 Dornpaffengasse. Bei dieser spätromanischen Portalanlage sind jedoch Haupt- und Nebeneingang gleich hoch gewölbt; auch hier tragen die oktogonalen 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 jahrhundertlang 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 übernahm. 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 Glockentube 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 Auftrebenden — 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 Südapfis der Ostendung, sind in der Arkadenrichtung mit rechteckigen Pilaster-vorlagen 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 Palaß, 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:

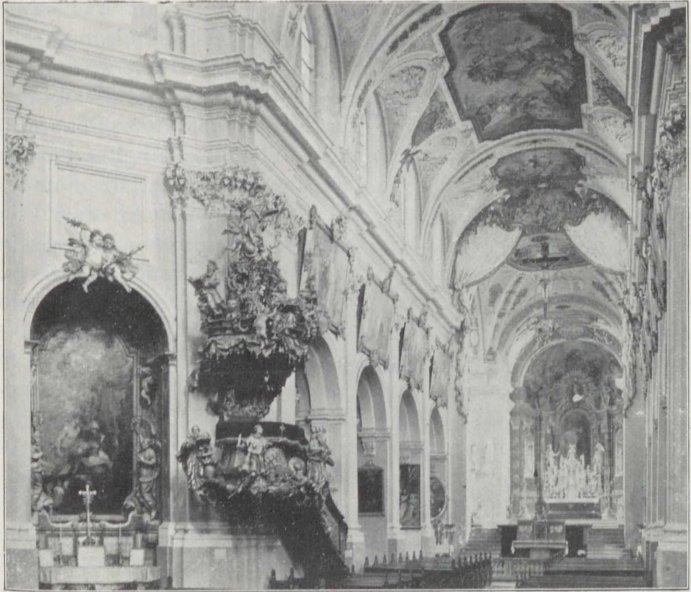


Abb. 34. Neumünster. Blick in das Langhaus.

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 Schaufseite 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 Frieze 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 bedeutames 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 Westthor in Verbindung stand, ist von ungemein edler Gliederung. Die einzelnen

Stodwerke 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 Stodwerk 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 Stodwerk von dem in seinen Höhendimensionen noch mehr gesteigerten obersten Geschoße, dessen Ecken, wie übrigens allen Stodwerken, schlanke Säulchen vorgelegt sind, hier aber mit tiefgekehlten Schafringen. Über der von zwei Säulchen getragenen geblendeten Archivolte erhebt sich ein profiliertes Halbkreisbogen,

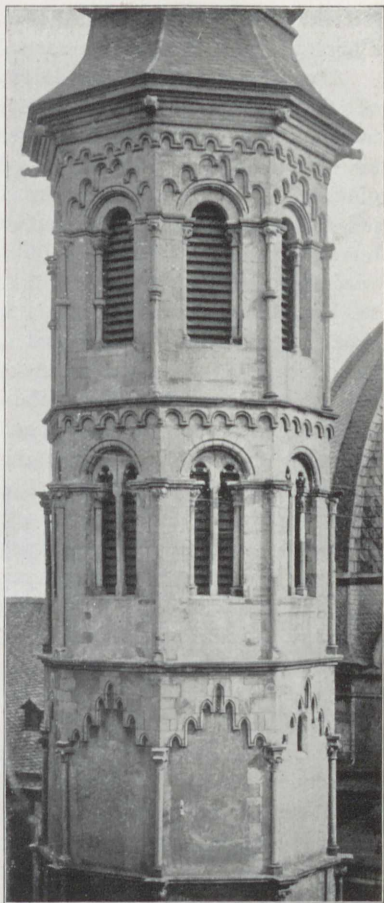


Abb. 35. Nordturm der Neumünsterkirche.

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-

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 Mittelfäule 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 Lufamgärtchen des Neumünsters wunderbar umweht. Im Lufamgärtchen, 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 halbvergesenen Lufamgärtleins 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

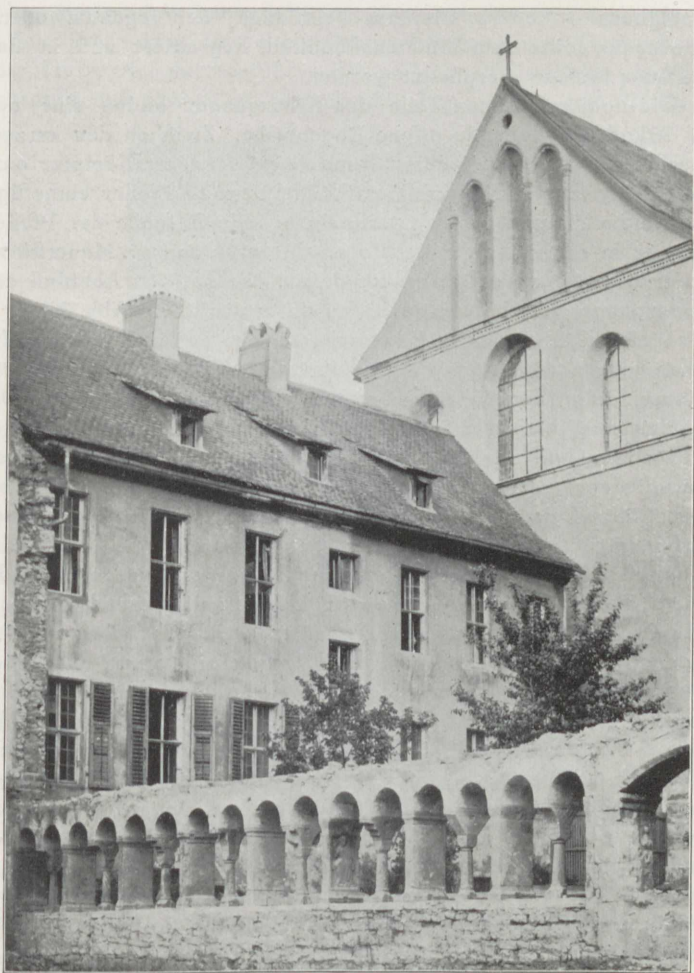


Abb. 36. Der Kreuzgang des Neumünsters
(an feiner ursprünglichen Stelle im sogenannten Lufamgärtchen).

Bäume flüsternd zu ihm nieder. Aber es war — vor einiger Zeit wenigstens — anders mit ihm beschlossen; der fagenumwobene Kreuzgang sollte zum Museumschauffück 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 wohlherwogenen 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, wengleich 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 Thronessel 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 Palaß 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 Palaß zu Gelnhausen so bestrickend wirkt, zum Teil sich auch derselben einfachen schmückenden Linien und anmutigen Formen bedient, von denen dort die Steinplatten umspinnen sind.

In dem Lufamgärtchen 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 Lufamgärtchen 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 Palladis, 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 Semmelftiftung an Stelle der Gabe für die Vöglein treten zu lassen und gedächten nun an seinem Geburtstag bei frohem Semmeleffen dankbar des großen Dichters.

So spann die geschäftige Sage um den Kreuzgang und um den

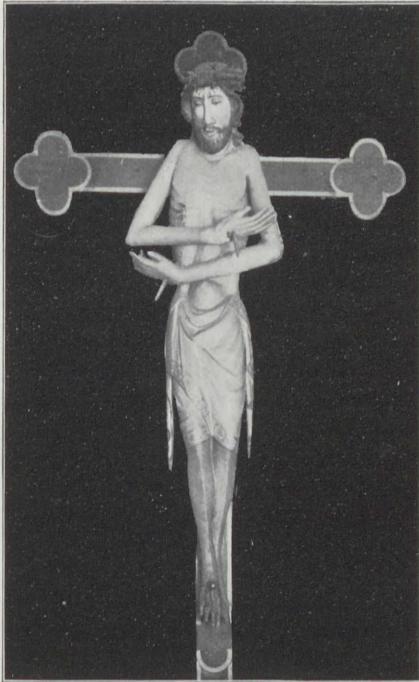


Abb. 38. Steinkruzifixus in der Ostkrypta des Neumünsters.

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

In der Kiliansgruft mit ihrem alten Brunnen haben sich aus romanischer Zeit noch drei Denkmäler erhalten: die einfache Tumba, ein schmuckloser Steinfarg, 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 Male-reien 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 ausge-spannt, 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



Abb. 40. Til Riemenschneider:
Madonna im Neumünster.

sich als ein technisch gut entwickeltes, mit starker innerer Empfindung wirkendes Werk der heimischen Bildnereschule dar (Abb. 39).

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



Abb. 41. Engel von der Verkündigung
im Neumünster.

anderes bedeutames 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. 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 alternenden 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 Verkündigungengel stammen von einem einst dem Neumünster gestifteten

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 Architektur motive 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



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

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. 44. Altartafel aus dem Neumünster,
Anbetung des Christkinds.

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 Gefpreiztheit 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 Gestaltungsluft 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 urfelige 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 Glockentube 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, befaß 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 befaß, 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

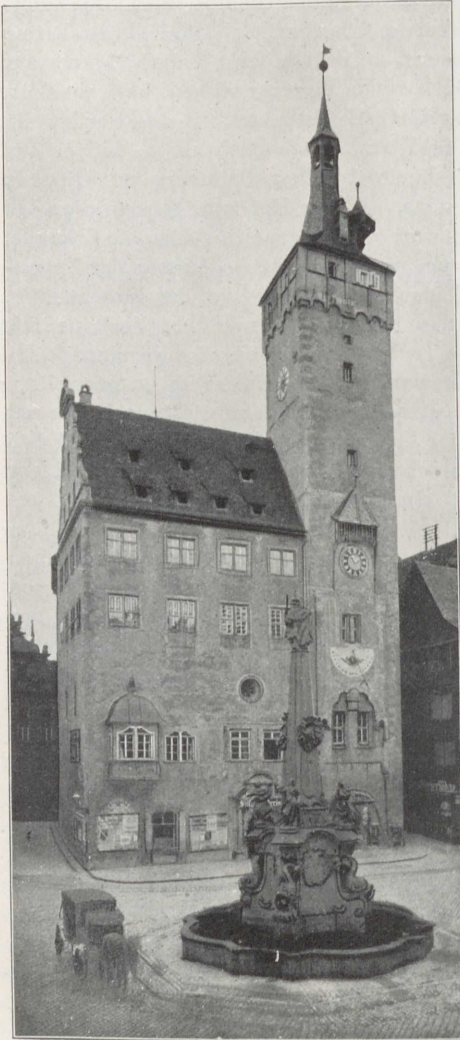


Abb. 45. Der fog. Graf Eckardsbau.

mit Waffen ausgefochtenen Kampfe zwischen den beiden Präkandidaten 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 fog. Graf Eckardsbau, der Würzburger Bargello (Abb. 45). In seiner rauhen, burgmäßigen Abgeschlossenheit gleicht er einem trotzigem 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 Ausgang war da, wo er sich noch heute befindet, nur durchschnitten 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 gotifiziert, 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 eingefügt.

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 Stodwerke 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 fog. roten Rathausbau grenzt, hieß im 14. Jahrhundert der Metthof, 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 Ritterchaft drei Tage lang im Rathausaal 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 bedeutameren 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 hinzuwenden. 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 Ansinnsens 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 zeitigt. 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 Hoffseite des Randersackererturmes zeigt sich hoch oben das Wappenschild des Bischofs, ungemein malerisch an die Rustikaedek des Turmes angelehnt: ein dreieckiges Giebelfeld, mit Krabben verziert, das das Schild in nach italienischer Sitte in die Länge gezogener Form

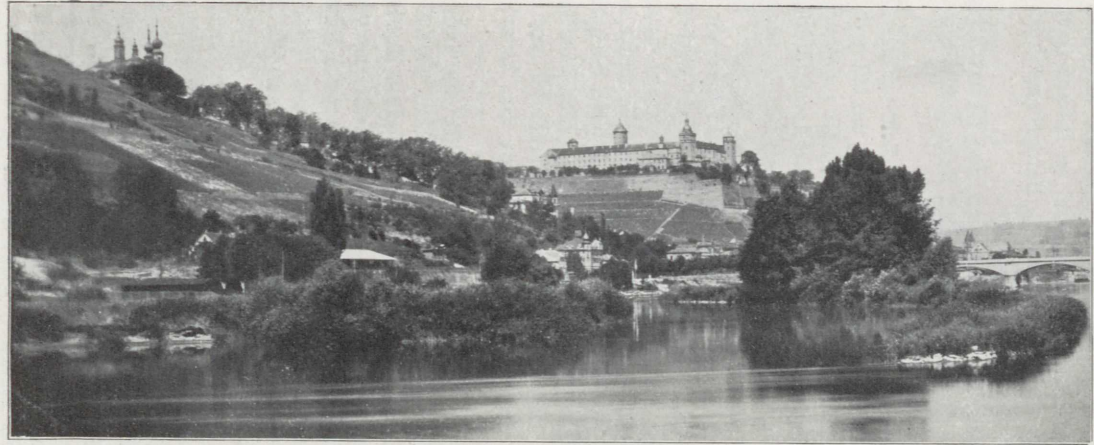


Abb. 46. Feste Marienberg.

enthält, ist von einem rechteckigen Rahmen umgeben. Die stolze Wappenkulptur erinnert daran, daß zu Bischof Gerhards Zeiten der Marienberg einer zwölf-tägigen 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 Bürgerchaft freilich stets wütend bekämpften Wunsch der Bischöfe rege gemacht hatten, neben dem als Wehrbau immer widerstandsfähiger ausgestaltenden Marienberg einen wohllicheren 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 zinngekrönten Vormauern, die mit Strebepfeilern, Schießcharten 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 Marienberges wie eine Erdzunge mit der vom Höchberg herziehenden Ebene verbindet, war durch einen sehr tiefen Wallgraben geschützt und durch Tore und Turm besetzt. Diesen hohen Vormauern folgten gezinnte Zwingermauern, zum Teil in Verbindung mit den mächtigen viereckigen Haupttürmen, die im obersten Stockwerke mit Erkern (Pechnasen) und anderen

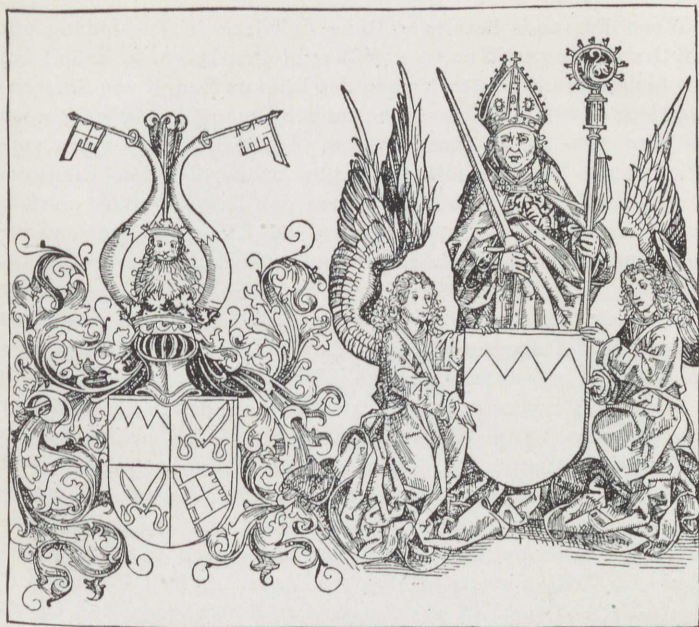


Abb. 47. Wappen des Bischofs Rudolf von Scherenberg und des Domkapitols.
(Nach einem Holzschnitt im Würzburger Missale von 1495.)

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 Palastfenster, 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 Grumbach'schen 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“ verfuhr, 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 Hofftube 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 Mauerischen 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 weitgereifte Nürnberger Arzt Hieronymus Münzer, der 1495 Bischof Rudolf besuchte, rühmt nicht nur die imponanten, mit Wein gefüllten Keller und die Leitfuh, Würzburg.

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 Bibrasche 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

Marienbergens schien Sieg oder Untergang der Auffständigen 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.

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-



Abb. 49.
Treppeingang auf der Feste Marienberg.

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 sichtlich Besleunigung 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 niedergeworfen und an seiner Stelle 1597 der dreigeschoßige fürstliche Wohnbau aufgeführt, jedes Geschoß mit einer Reihe von zwölf Doppelfenstern, ziemlich nüchtern und eintönig in der Gesamtercheinung, aber doch herzerfreuend mit Renaissanceportalen, Erkern und Zwerdgiebeln 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 Berchfrit) 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 Ehrenpreis 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 Aschaffener 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 Adikula 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, luftigen 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 herniedersehen.

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 wichtigen 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 Blossenquadern 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 Haßfelds 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 Kugeln gessoßen

Hat Alles genommen,

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 Ostdecke. An der Kante oberhalb St. Burkard sowohl wie am Schottenkloster legte er neue Hauptchanzen 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 Martinen 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 armeliges 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. Pedrini's 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 Giebfelder 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 vervollkommen. 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 Frieße, 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 Echterischen Vorhauses zum Zeughaus behandelt. Aus beiden prachtvollen Arbeiten der Schmiedekunst ist ersichtlich, daß die Meister Gättinger 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 Formen Sprache 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 feingliederten 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 entchwunden war, beweist die sorgfältige Umgestaltung des alten fürstbischöflichen Lustgartens, von dem aus ein herrlicher Blick auf die Stadt sich bietet. In die starren Mauer Massen der Burg hatte ihn eine ältere Zeit als kultiviertes Fleckchen Erde hineinkomponiert, wie auch sonst der Berg, bevor das Reb Gelände 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 Echartor 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 verlassenem Fürstensitzes verwendet werden, wenn in ihnen, ähnlich der Feste Koburg, das Museum fränkischer Altertümer sein Heim fände. Denn von dem Marienberg läßt sich mit

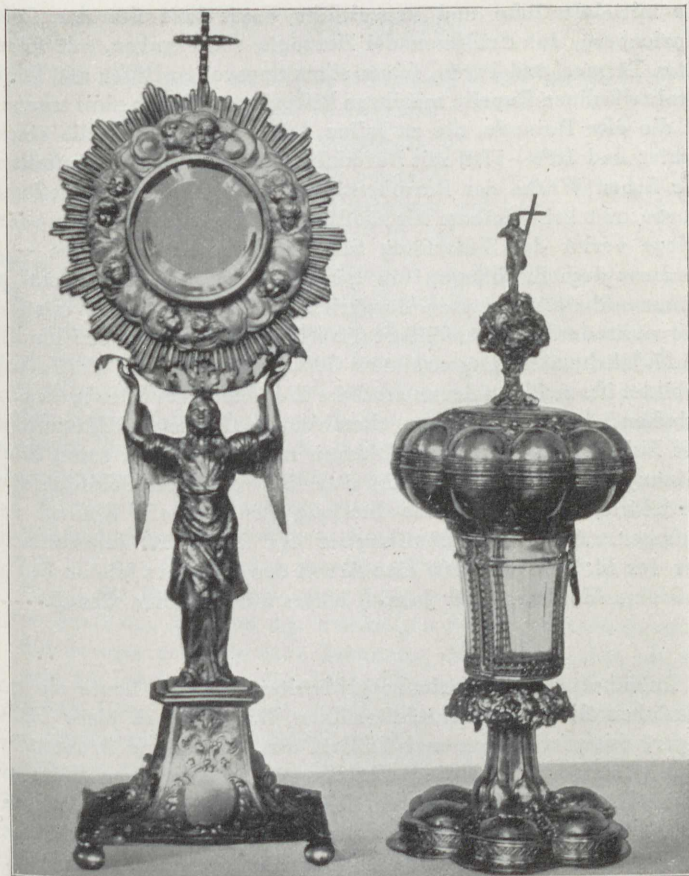


Abb. 51. Monstranz aus dem 18. Jahrh. Reliquarium der Dornenkrone (1519)
in der Kapelle des Marienbergs.

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 altherwürdigen 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 Schaft emporkriechen, dessen Knauf aus einer fein gearbeiteten Blätterränke 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 hinauflagnern. 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 Holzterrasse.

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 quotes ist sie vol.

SO fang 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 fangesfrohen 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 feelenvollen 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 uzzet moßen gern	Er nem nur fein pensel rein
Daß Meister Arnolt der moler	Und hebt in an iren roten mund
Von Wurtzburg in ihr Kundschaft wer.	Zu hant und an derselben stundt
An Gut mußt es in helfen fer,	So viel der rötel darin schöffe
Wann er bedorft nimmer mehr	Daß ein ganzes jar dan flösse
Brifilegenfarb kaufen kein,	Parinusfarb genug daruz.

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

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

Befonders wichtig ist aber, daß ihn auch der Würzburger Historiker und Rechtsgelehrte, der Protonotarius Michael de Leone, erwähnt und seine technischen Fertigkeiten aus eigener Anschauung preißt: „Arnoldus quoque de Herbipoli magistralis depictor pre-tactas 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 Dreißitzern 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 hochbedeutungsvoll 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:

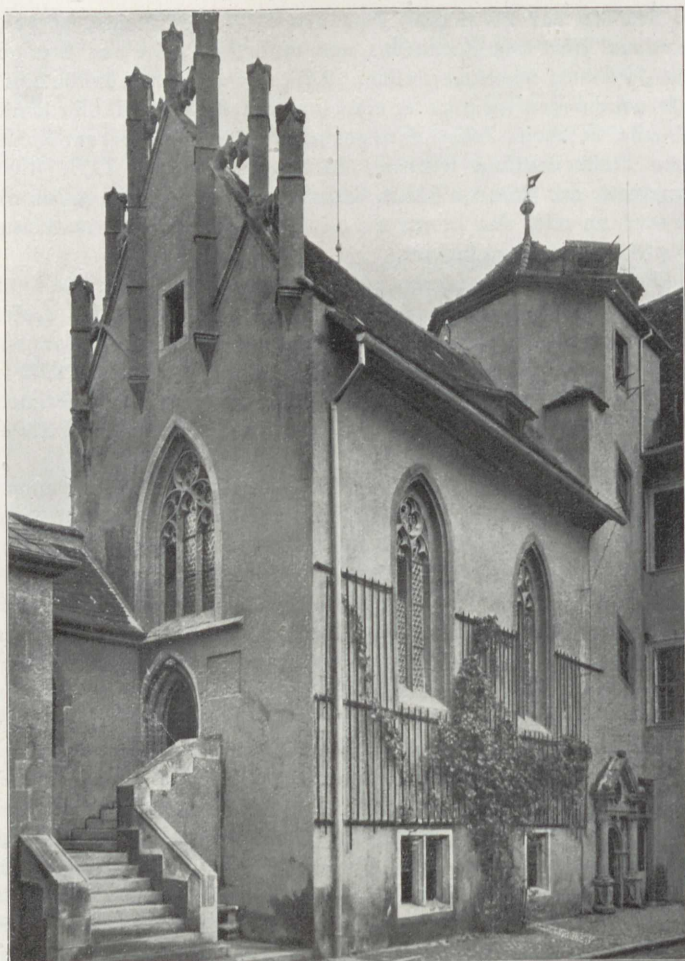


Abb. 52. Kapelle im ehemaligen Domherrnhof Seebach.

die Begeisterung war mächtig geweckt, die Wohlhabenheit der Bürgerchaft wollte sich in frommen Werken wie in Erzeugnissen des privaten Luxus ausprechen, 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 Plakſtik 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 wohlthätigen 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 (Bürgerfpital).



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

ift 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 Tartfche 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).

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. 55. Epitaph der Familie vom Steren (Bürgerhospital).



Abb. 56. Portalfein des Bürgerhospitals,
fog. Gnadenstuhl. (Luitpold-Museum.)

spitals her, ein fog. „Gnadenstuhl“. Gott Vater in mächtiger Gestalt hält den gekreuzigten Sohn zwischen den Knien; 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 Bürgerhospitals 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 Rauffüllung 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 Kadenzten, in denen ſie ſich ergehen, tragen erſt recht das Gepräge einer lokalen Entwicklung. Welch' urfriſcher Naivität dieſe Würzburger Platik 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 Riemenschnaiders, einen unbemalten Holzkruzifixus, der urſprünglich wohl zu jenem Kreuzaltar gehörte, für den der Meiſter und ſeine Hausfrau eine Geldſtiftung dem Bürgerſpital überwies, vielleicht der ſchönſte Kruzifixus, den Riemenschnaider 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 Renaissancepoche 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 mehrgewölbter Giebel mit Voluten und Obeliskten. 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 Torwards Stein- und Harfenweine in den charakteriſtiſchen Bocksbeuteln von genußfrohen fahrenden Gefellen 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 Minderbrüderkirchen 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 vierteiltes 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 Längsrichtung 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 Pfostenfäulchen 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 Schaftverknötungen 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.

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.



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

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 angesehenere 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 Antwörter 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 Linienpiel.

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 Hoffschultheißen 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 Wetshausen († 1513), das den Einfluß Riemenschneiders nicht verleugnet; das wichtigste 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 Mittelfstück, von Pilastern flankiert, die Hauptfamilienwappen enthält. Das ganze Monument wird von den drei

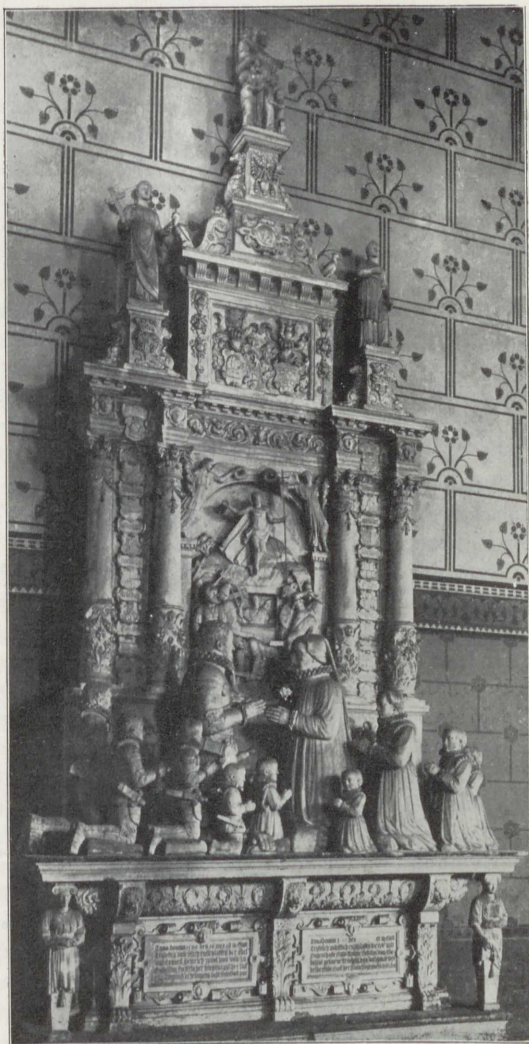


Abb. 60. Familiengrabmal des Heinrich Zobel von Giebelstadt. (Franziskanerkirche.)

allegorischen Figuren: Glaube, Hoffnung und Liebe bekrönt. Ein zweites beachtenswertes Grabmal, das des Julius Albrecht von Thüngen († 1625), zeigt einen von Konfolen 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 gemütvолlem 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 Edter 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 Tierfymbolik 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 Franziskanerkirche 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 ehrfamen 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 Chorstützen: eine ehrwürdige Versammlung von Heiligen zumeist aus dem Franziskanerorden.

DIE ZISTERZIENSERINNENABTEI HIMMELSPORTEN IN DER SCHOTTENAU

Fernab von dem städtischen Getriebe, in weihevullem Frieden, erhebt sich auf grüner Au, umspült von den Wellen des Mains, das Kloster Himmelsporten. Langgezogene, alte hohe Mauern, mit Streben gestützt, erhöhen noch den Eindruck der Abgeschlossenheit 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 Gefelle, 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 weit 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 Strebeböcker an der Südseite des Schiffs, die bis zum Kranzgesims emporsteigen, weisen darauf hin. Das niedrigere Chorthaupt 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 Laubwerkkonfölen aufsteigen, verstärkt den Eindruck des Ernsten und Massigen der Formenbildung. Schmale, spitzbogige Fenster mit fein profilierten Leibungen, ohne Pfofen 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 Zisterziensernonnen, 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 wehevoll. 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 abgetrepte Gewände sind schlanke Rundsäulchen eingestellt, die ein mit Kehlen und Wulsten 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 Helmedecke 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 lüfternem 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 tiefgehende bauliche Verbesserungen nötig wurden. Die Spuren des Umbaus 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 Renaissance-dachreiter, 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 Turm-

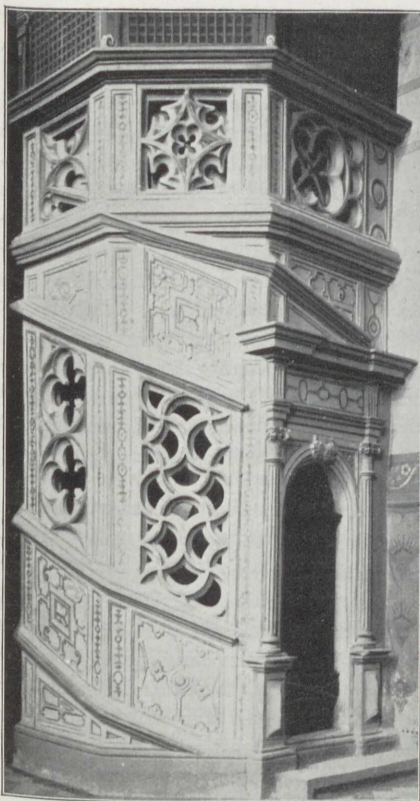


Abb. 61.

Inneres Treppentürmchen in Himmelsporten.

helm, getragen von kanne-
lierten Säulen, zwischen
denen sich als Schallöff-
nungen gekuppelte Rund-
bogenfenster befinden. Die
Urheberin dieses gesims-
und säulenreichen Baues
verschweigt nicht ihren
Namen am Dachrand:
„1598 Catharina Seibedin
derzeit Ebtissin in diesem
Gotteshaus Himmelspor-
ten.“ Unter derselben
unternehmenden Äbtissin
wurde 1612 auch von der
äußeren Kirche zum Non-
nenchor eine Wendel-
treppe emporgeführt, die
wahrscheinlich hauptfäch-
lich an Kommuniontagen
von den Klosterfrauen be-
nutzt wurde (Abb. 61).
Diese gewundene Stiege
wird von einem reizvol-
len steinernen Treppen-
türmchen umschlossen, das
aus schräg ansteigenden
Feldern von durchbroche-
nem gotischen Maßwerk
und späten Renaissance-
ornamentmotiven gebil-

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, Efelsrücken 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 Himmelsporten 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 Wiefenbach, 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 Baulust 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 entftanden; er befeht aus vier Jochen und ift mit fünf Seiten des Achtecks gefchloffen; er befigt 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, obliegt der schöne, alte, gut gewölbte Chor.“ Dann fährt er fort: „Es ist so eingerichtet, 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 bestätigten 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 Bürgerchaft 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 $\frac{5}{8}$ geschlossen. Vier Strebepfeiler stützen den Chor schluß, 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 feiner 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 Pfoften- 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 Giebdreieck wiederum Maßwerkformen, eine Dreifrahlbildung 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,

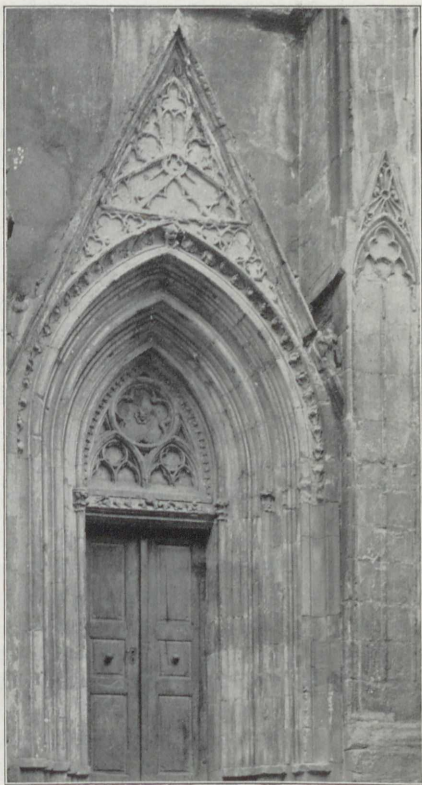


Abb. 64. Portal der Deutschhauskirche.

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 Keldhkapitelle 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, fein Modell in den Armen haltend, Symbole und Wappen sind seiner Formenprache 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 Südstrebe Pfeiler, nächst dem Schwibbogen, über dem Kloben, der die Kette einer Laterne trug, steht folgende Unzialinschrift:

† ICH GVNTER o SCHOL o | Bürger von Würzburg | hom kavet
ein Pfunt Gulde | 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 Bistumsprengel nicht außer acht lassen und ferner nicht, daß die Herren des deutschen Ordens die Regel des hl. Augustinus hatten. Frater Bertholdus, ein offenbar weit gewandter 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 Gewölbefystems 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 Goyssaß 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 Sühneverprechen 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

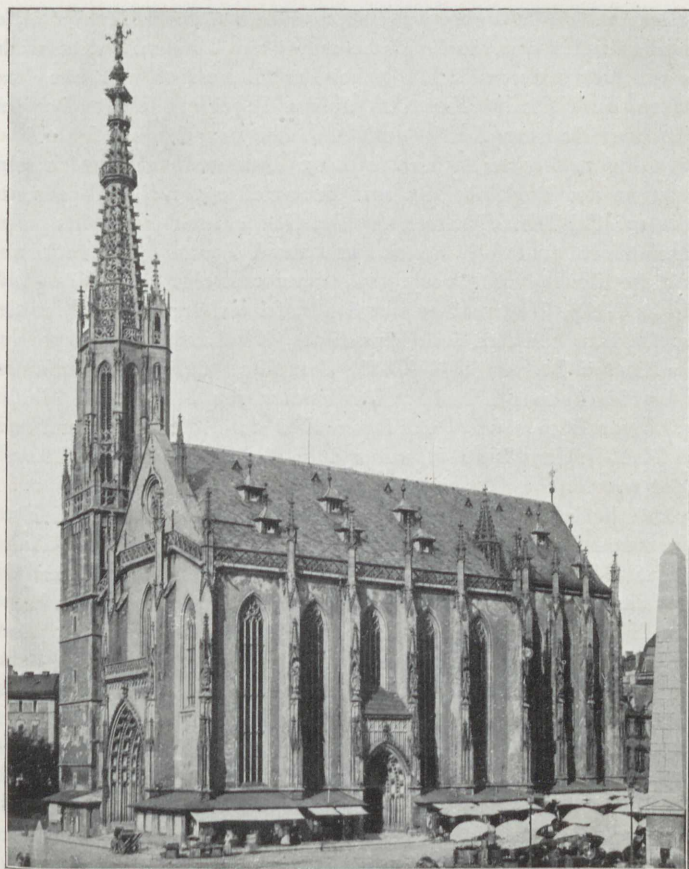


Abb. 65. Die Marienkapelle.

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 weihet 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 Gefellen 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 Zusatz, „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 Afchaffenburg 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 Trochteltingen, 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 Friedberger 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-

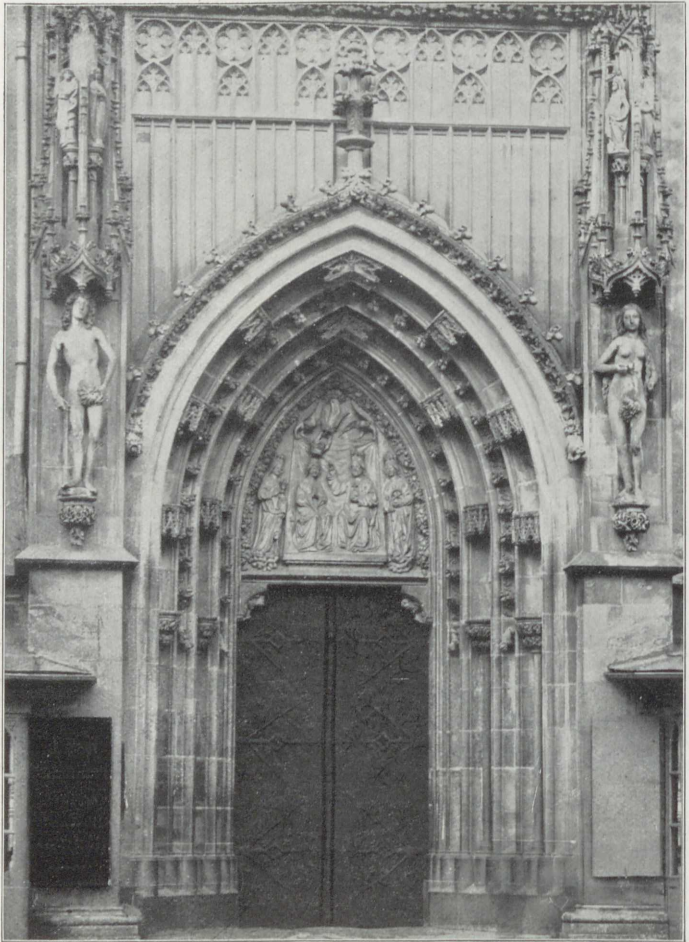


Abb. 67. Südportal der Marienkapelle mit den Statuen Adam und Eva.

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 gesiederte 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 abgelaufchte 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 Laubwerkkapiteln, 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 thronet, 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 Rödelfee, und am alten Domportal. Das Relief vom Hof Rödelfee 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. Riemenfchneider: Kopf Adams.



Abb. 69. Riemenfchneider: Kopf Evas.

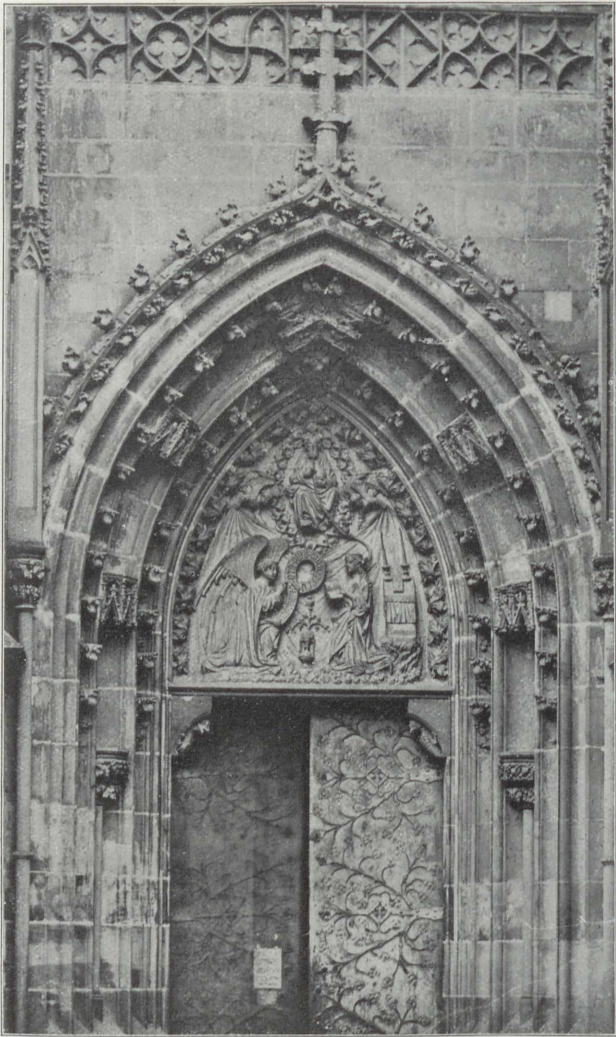


Abb. 70. Nordportal der Marienkapelle mit der Verkündigung Mariä.

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 achteckigen 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.

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



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

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 Ritter Schwert 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 Dold, 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 Schrimp († 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 knien 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 naïv empfundene Kindergestalten enthalten. Neben diesen Denkmälern der adligen

Geflechter 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-biedereren 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.

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

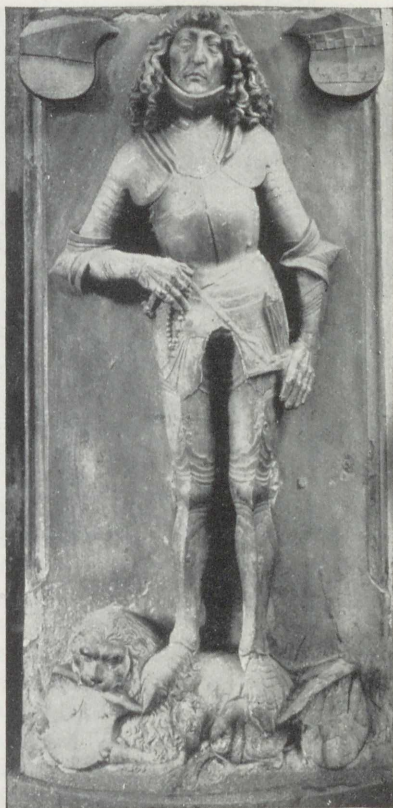


Abb. 72. Riemen Schneider: Grabdenkmal des Konrad von Schaumberg (Marienkapelle).

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 Weihwasserkeffel, andere leuchten mit der Kerze. Das zartempfundene, wenig belebte Relief zeigt in seinem hieratistischen 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 Peringsdörfer'schen 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 flüchtig, ungemein malerisch behandelten Reliefs erweckt wird.

Der Meister der beiden jüngeren Tympanonskulpturen steht der Nürnberger Schule nicht ferne, selbstverständlich ist er älter als Riemen Schneider, 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 Strebeböckeln 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 auf-

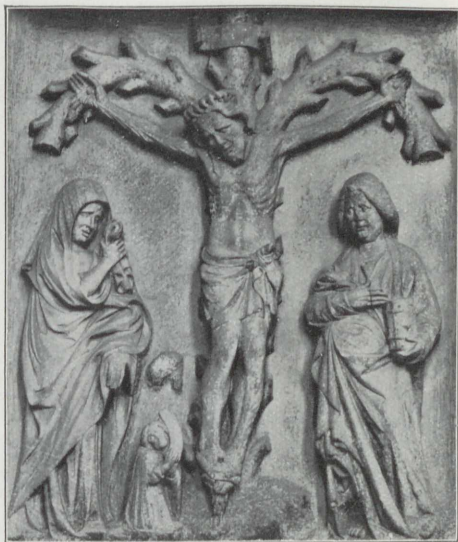


Abb. 73. Kruzifixus zwischen Maria und Johannes, Stein-Epitaph in der Marienkapelle.

gestellt, 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 Spuren 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.

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

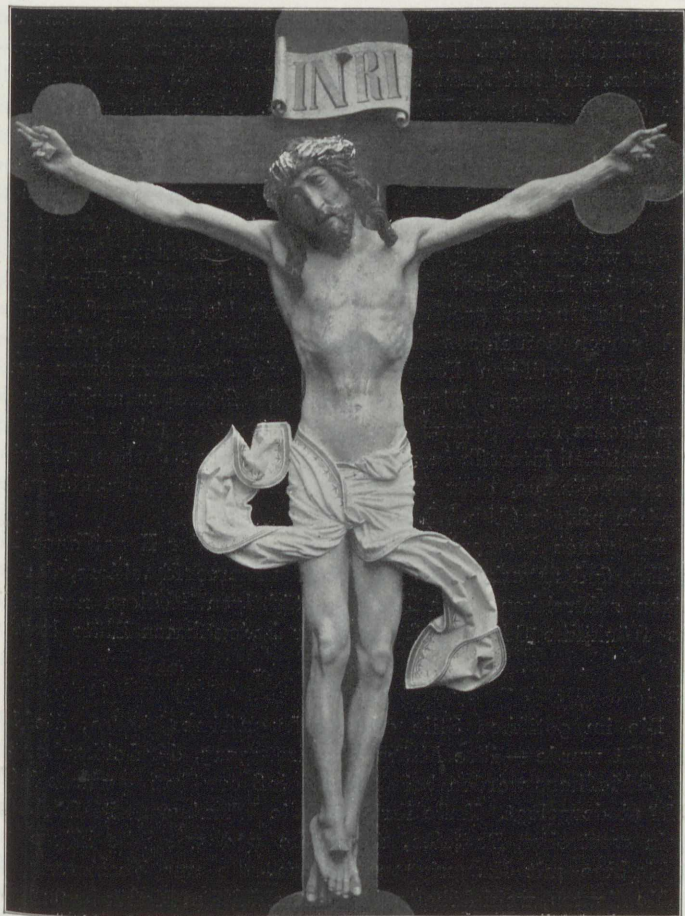


Abb. 76. Kruzifix von Riemenschneider. (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)

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 bedeutamen 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 elsäbische Plastik beeinflusste, kamen 1899 wieder an das Tageslicht und werden heute im Luitpold-Museum aufbewahrt. Das Portal war übrigens bei dem Abbruch des Klosters (Schullehrerfeminars) 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. Unvergänglichem 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 Entwicklungsphase 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 Würzburgisch 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 Edgiebeln 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 pfeilgeteilten, breiten Fenster unterbrochen. Gotifizierend erscheint die Belebung der Gewände mit gekreuzten Stäben. Die Eck- und Mittelbauten sind mit hohen, aus den Dachschrägen auspringenden Volutengiebeln geschlossen. Die eigentliche Schaufseite 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 unbekanntem 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 sinnfrohe, 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 seltene 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 Stilentwicklung erhoffte.

Derselbe Meister wagte sich auf derselben Grundlage an eine noch bedeutendere 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 Univerfitäts-(Neubau)Kirche.

Die Kirche ist keine Jefuitenkirche, fondern die erste Univerfitätskirche Deutschlands, errichtet mit der ausgeprochenen Abficht, die Raumgeftaltung des Innern durch die Zweckvorftellung beftimmen zu laffen (Abb. 78). Die dreifchiffige Kirche, ein Rechteck, an das ſich öftlich eine Apfis anſchließt, wurde mit zwei Emporenreihen ausgeftattet und fo, worauf C. Gurlitt ſchon hingewieſen hat, durch die Wiederholung der Grundanlage gleichzeitiger evangelifcher Schloßkapellen das klarfte 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 gefellen sich vorgelegte Halbfäulenstellungen, 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, Frieße 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 Univerfitätskirche, 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 Gestalt; 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 wuchsen 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 auftretenden 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 Konfolen 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 ließ 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 Halbgeschloß, 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 Univerfitäts-
(Neubau)Kirche.

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

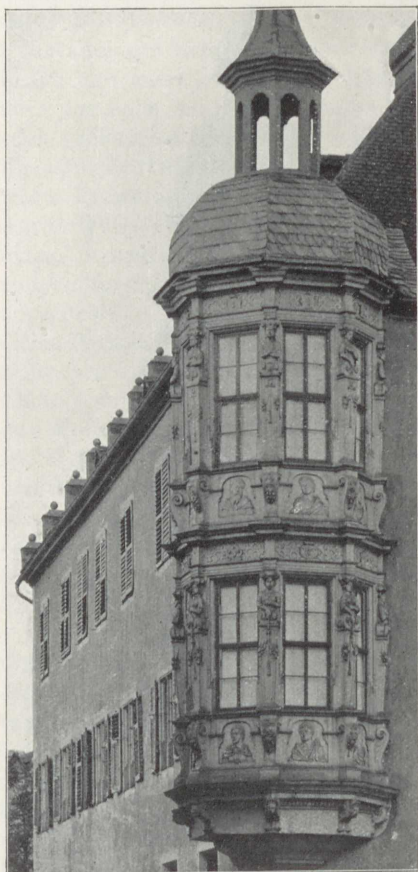


Abb. 80. Erker am bischöflichen Palais.
(Curia Conti.)

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: Alabafteraltar 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 Edkerker

an dem Bischofshofe, der in zwei Geschossen prächtige, reichgestaltete Hermen, ausdrucksvolle Kaiserköpfe, Volutenkonfolen 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 Echterische Wappen. An der Hauptfassade aber erscheint ein kleineres zierliches Portal mit kannelierten korinthischen Säulen; ein hoher, phantastisch geschweiffter 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 Ölbergszene im malerisch behandelten Relief enthält, stehen in Nischen die idealen, aber unperfönlischen 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 feinprofilirten 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 male-
rischen Bau zu lösen
versucht; der den
Sturm der Zeiten leid-
lich überdauert hat,
an dem Sandhof, ur-
sprünglich Besitz der
Würzburger Patri-
ziersfamilie von Sant-
hoven, später der aus
Ochsenfurt stammenden
Familie Ganz-
horn. Dr. jur. utr. Jo-
hann Wilhelm Ganz-
horn, der als reicher
Privatmann seinen ge-
lehrten und künstle-
rischen Neigungen
lebte, ließ in dem
letzten Jahrzehnt des
16. Jahrhunderts den
alten Hof im Re-
naissancegeschmacke
umbauen. Die Hoffseite



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

des Baues zeigt eine Fassade mit schmuckem Erker, der rechtwinklig auf drei mit Masken geschmückten Konsolen vorpringt und mit drei Hermen ausgestattet ist, von denen zwei in der Bewegung des Gebäcktragens 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

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

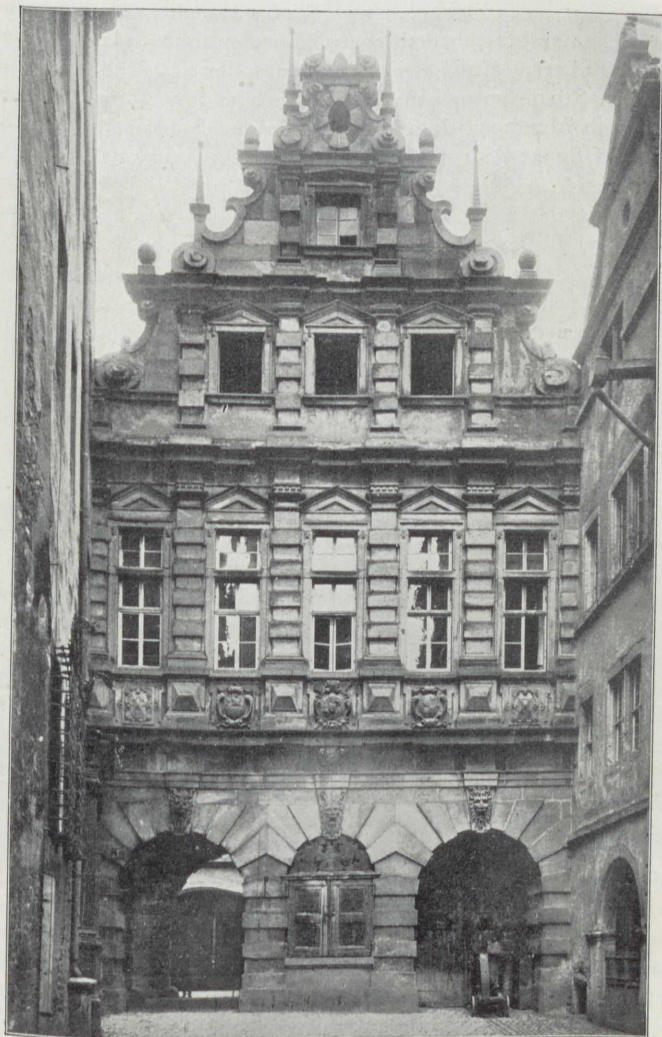


Abb. 84. Sog. roter Bau des Rathauses.

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 feinen Formen, von kannelierten ionischen 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 Fillingner, die Giebelarchitektur entwarf der sehr tüchtige Steinmetz Heinrich Eberhard. Nach den Ratsrechnungen erhielt Fillingner 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 Ratschmausereien abgehalten, die „große Ratsstube“, ein prächtiger, reich mit Stukkaturen geschmückter Saal, war die würdige Stätte der Ratsherren-Sitzungen.

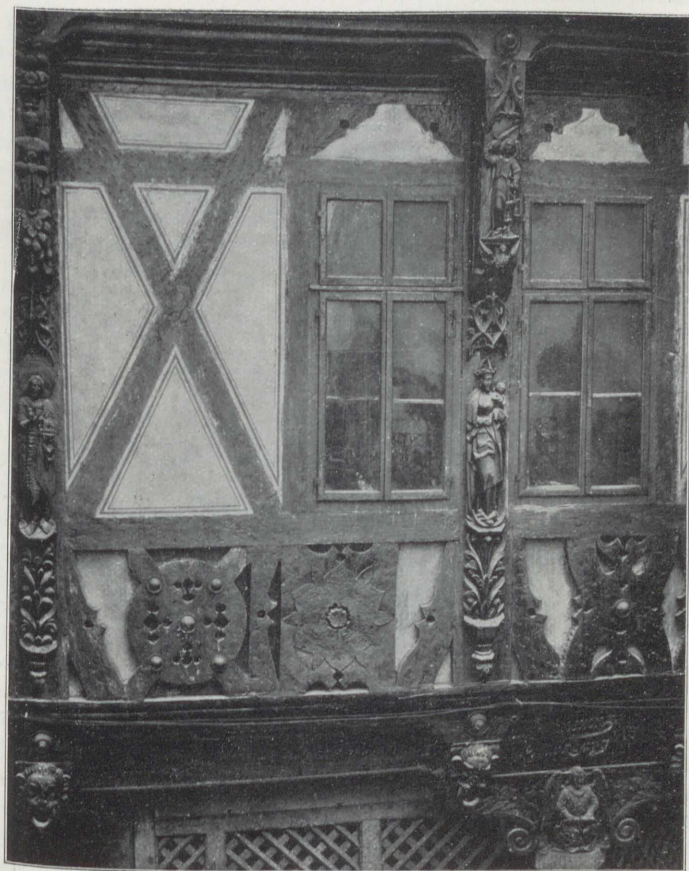


Abb. 85. Holzschnitzereien am Ehemannschen Hause (Augustinergasse).

Daß die kräftige Formgebung 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 ebenfowenig 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 übertüchende 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 Fachwerkpfeilern, 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 Neubauftraße aus dem Anfange 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 feine ebenso anmutige als urwüchsig wirkende Fassade zur Ausführung brachte. Ein ungemein malerischer polygoner Holzwerker 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

Holzpfiler 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.

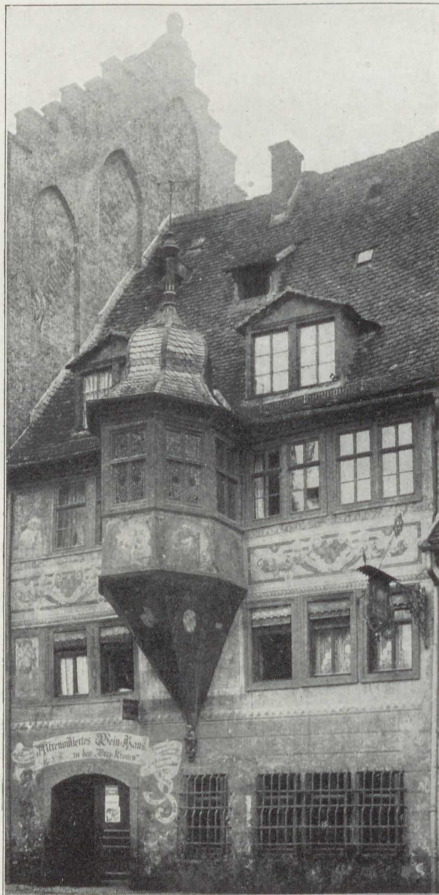


Abb. 87. Holzerker an dem Gasthof „Zu den drei Kronen“.

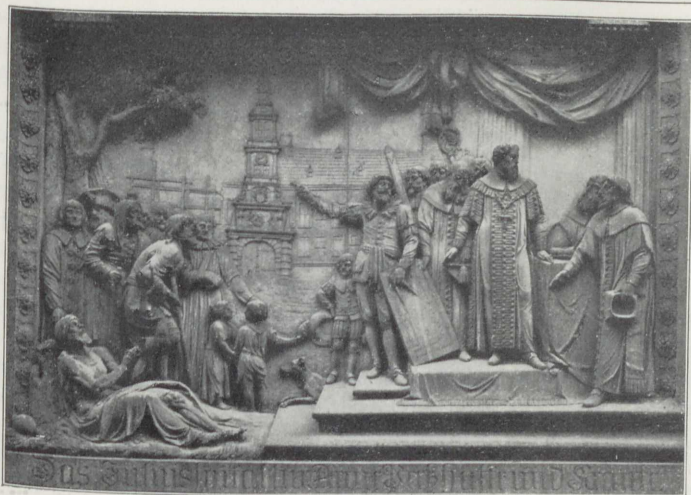


Abb. 88. B. Heinrich Nickels Torrelief am Juliuspital: Bischof Julius, den Baurisß des Spitals in Empfang nehmend. (Entwurf von Chr. Fefel.)

IX. DAS BAROCK

DER „WÜRZBURGER STIL“ — DIE KIRCHE DER KARMELITEN
— STIFT HAUG — DIE BEFESTIGUNGSBAUTEN — DAS RE-
SIDENZSCHLOSS AM RENNWEG — DAS JULIUSSPITAL UND
SEIN GARTENPAVILLON — PROFANWERKE

DEN stolzen Auffchwung 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 Veters 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 lebhaft 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 unbefohnten 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 ionische 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 kleinstädtischen 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 Diepenbeek (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 Bildhauerschule 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 Pedrini's. Voller Kraft und froher Schaffenslust 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 aufzuführen 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 schadhafte 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 tieffinniger 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 Pedrini 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. Pedrini's 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 Querschiff- flügel 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 $9\frac{1}{2}$ 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 angefügt, 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 gotifizierende 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 zumieist von Joh. Georg Wolfgang van der Auvera. Der Drang nach Monumentalität herrscht auch in diesen Werken, die von dem phantasiereichen 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 monumental 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 Juliuspitals 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 Pedrini's Art deutlich zu erkennen: das gequaderte Erdgeschoß, die schwerfälligen Tür-



Abb. 92. Portal am inneren Fürstenbau des Juliuspitals

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 Greifenklaufzeit) (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 Schloßchens 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 Statuenischen 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 Juliuspitals.

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)

befprochen. 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 gefellte 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 verfinnbildlichen 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 Schloßchen 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, höhne dem 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 Pedrini in der Leitung des öffentlichen Bauwesens in Würzburg ward der Italiener Valentino Pezani, der offenbar als Gehilfe Pedrini 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 flüchtig-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 ausgeschweiften 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 anreihet; abgeschlossen wird dieser vorgeschobene Bauteil durch eine mit einem Pilaster gekuppelte Säule. Die Stützen tragen ein reiches Gesims mit

Leitduh, Würzburg.

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 ebenfowenig 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 unlösbarer 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 Greifing (auch Greyfing, Greufing) in Zusammenhang zu bringen versucht und diesem eine Reihe der bedeutungsvollsten

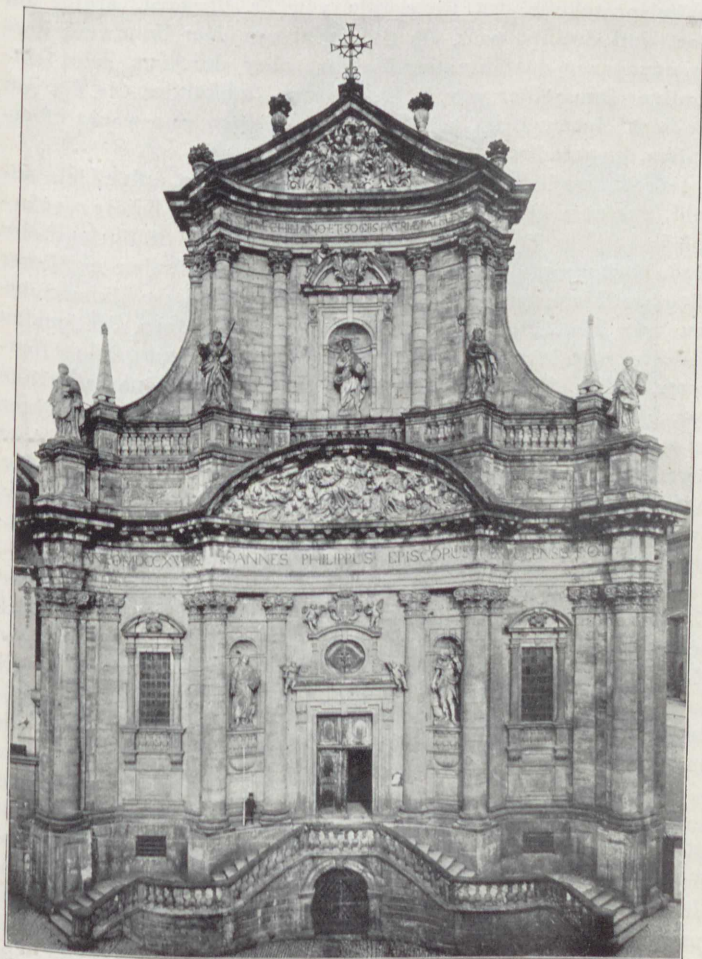


Abb. 94. Fassade der Neumünsterkirche.

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

Jedenfalls rührt der Bau, den man Greifing 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 Neubaus. 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 mußte, 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 Dreiecksbekrönung auf dem Gesimse, flankiert von den in Volutenform geschlossenen Anfängen 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 seltenen, 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 Zwirger ausgeführt, und zwar von dem Zimmermann Greifing. Nach dem Tode der beiden ging 1722 die Bauleitung an Balthasar Neumann über, unter dessen Aufsicht der Maurermeister Johann Michael Schöffner 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 Juliuspitals kennen; seine künstlerische Art begegnet uns aber noch bei einem anderen Bau, dem wiederum Greifing 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 Halbfäulen 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 Schaufseiten 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 Juliuspitals, 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 Relieftellungen, 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 Jubelstürmisch 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.

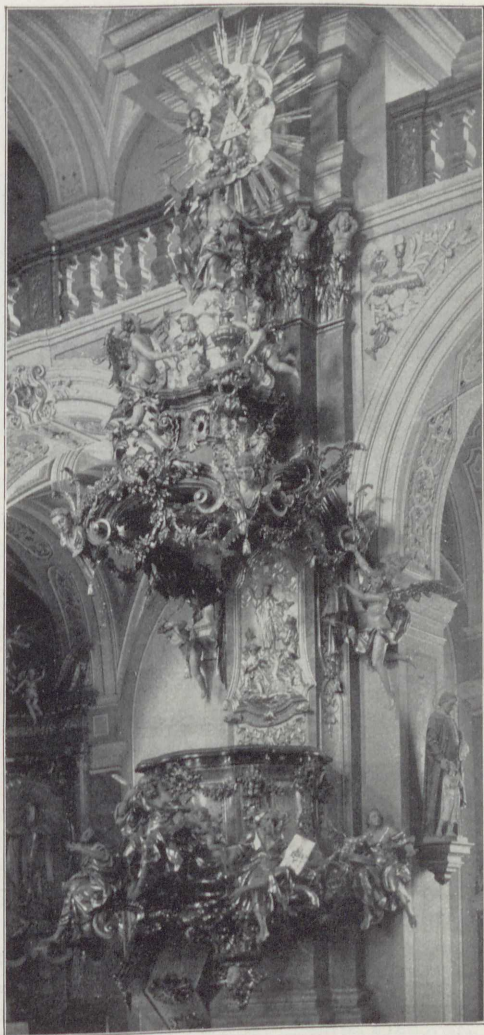


Abb. 99. Balthasar Esterbauer:
Kanzel der Peterskirche.



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 Wettstreit 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 Schaufseiten der Residenz, ein Werk einheitlicher Inspiration, kündeten am lebhaftesten von dem tiefgründigen Wesen ihres Schöpfers. Der hohe Ernst und die strenge Gesetzmäßigkeit der Formenbildung, die suggestive Macht der Proportionen und Dispositionen, die gesammelte, gemessene Haltung der Linien zeigt, wie Neumann die unübertroffene 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 Edkrisalite eingeschlossen. Der Bau erhebt sich auf einem

weißen Kalksteinsokkel; 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 manfardenartig 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 Hauptschaufseite (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 Dreiviertelsäulen 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 Dreiviertelsäulen 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-

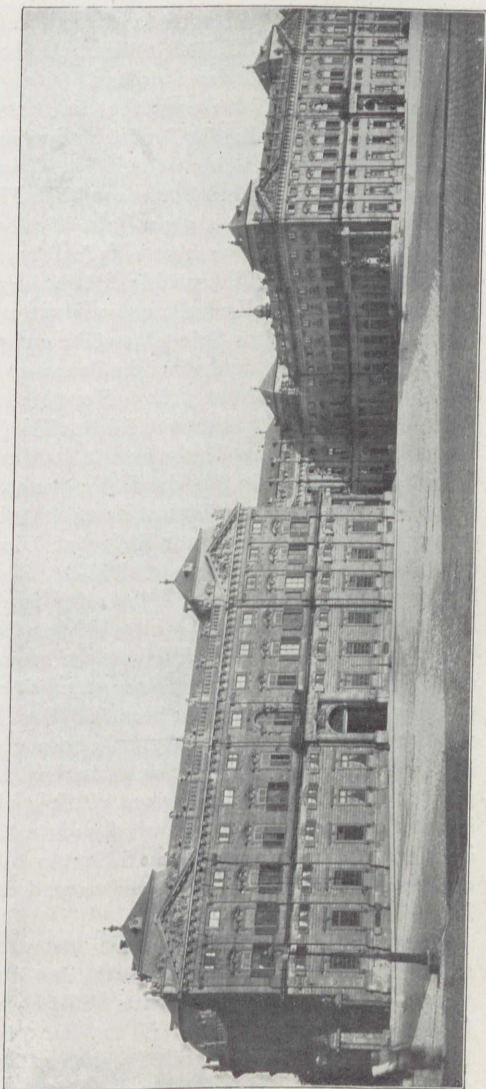


Abb. 101. Die Residenz (Stadtseite).

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 Zauber- macht 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 Palaß 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 beigelegte, 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
Leitsehuh, Würzburg.

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 Leibes Schönheit. 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.

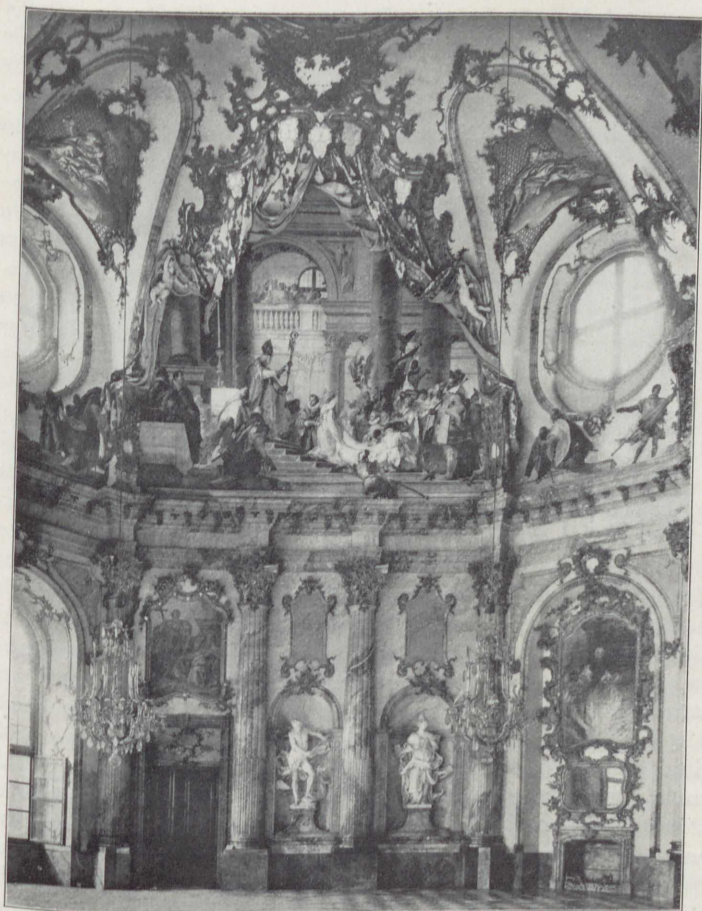


Abb. 103. Schmalseite des Kaisersaales in der Residenz mit der Darstellung der Vermählung Friedrich Barbarossas von G. B. Tiepolo.

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 Dreiviertelsäulen von ungemein reicher Bildung wird der Raum in schmale Streifen gegliedert, in die Statuen-nischen und Spiegelauffätze 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 durchblützte Allegorie: Apollo selbst führt, aus hellem Gewölk hervorbrechend, auf seinem mit einem 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 Gedanken-zucht 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 lebhafteste 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 Palaß 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 hingefetzt sind, all das verrät den formstärkeren 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 Formgebung 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-

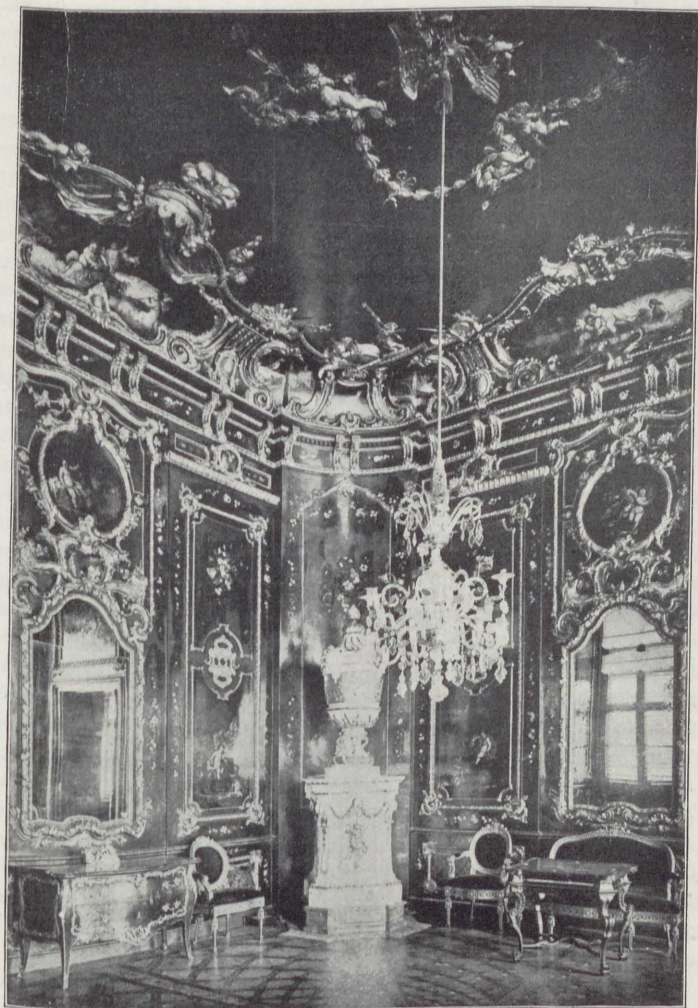


Abb. 105. Der Spiegelsaal der Residenz.

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 blühende, 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 Düffeldorfer 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 Refi-

*) Für den ausgezeichneten Stand des Würzburger Bauhandwerks unter Neumann spricht auch der tadellose Bauftein der Residenz, die sorgfamen 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 Deckenverzierungen 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, rot drapierten Wohnzimmer, dem durch die einheitliche Farbstimmung 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 Mustern 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 Alabastrerampel 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 Schreibränke, 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 Marmoräulen, die Pracht der Altäre, die goldtrohenden Loggien, die freskenbedeckten Kuppeln — das Ganze sollte wie eine braufende, wogende Symphonie wirken, wie ein tosendes Meer von Farben und Formen. Aber der Mangel an genügenden Lichtquellen, die düstere Farbe der verwendeten Marmorforten, 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 Entwürfe 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 Hoffschlosser 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 fogenannte 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 zadige, 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 schmiegte 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

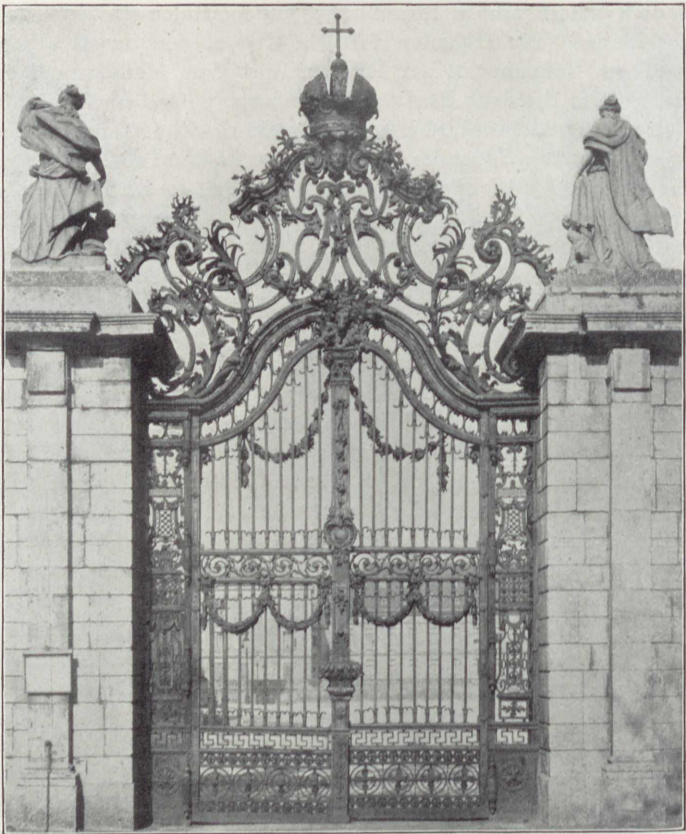


Abb. 108. Oegg: Gartentor der Residenz am Residenzplatz.

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 Rezepturische der Apotheke des Juliuspitals (1762) genannt.

Die prächtigen Gitterwerke mit ihren kunstreichen Portalen führen uns zu den weitgedehnten Gartenanlagen der Residenz, zu den geradlinigen mächtigen Parkavenüen, feinen grünen Wänden und dicht überwachsenen, verschwiegenen Laubgängen, feinen baumgekrönten Wällen, feinen duftigen Bosketts, feinen perspektivischen Überraschungen, feinen 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 Rampentritten, 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 benützt 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 Laubgänge, 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 Kaiserfaale 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

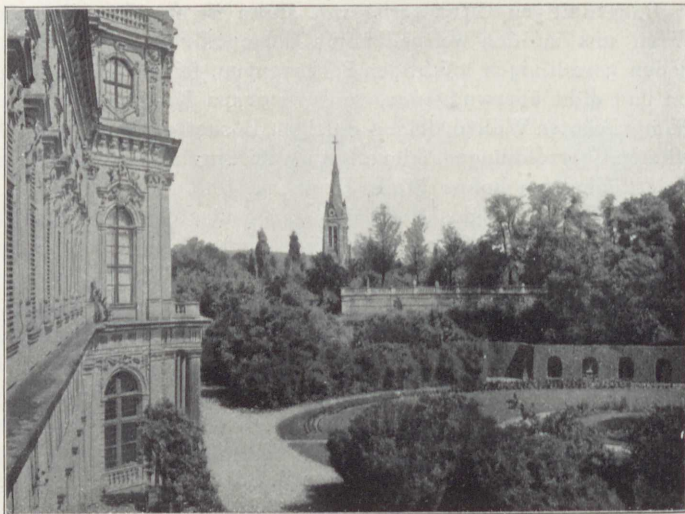


Abb. 109. Partie aus dem Hofgarten der Residenz.

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 Kreuzifix 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 feiner 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, Faunischen, 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 allegorifizieren.



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



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

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 vollkommener 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. Sanfovino, mit der Figur des Herbstes im Garten des Juliuspitals, die ich ebenso wie den Winter, Wagner zuschreiben möchte. Sanfovinos glückliches Marmorwerk mit dem technisch kühnen Motiv des frei erhobenen Armes hat den Würzburger Meister zu einer ganz virtuoson Überetzung 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 Vorfaal 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 verlängern. In der Form sind die Bogenstellungen acht aneinander gereihte Portale, deren Pfeilern gekuppelte Säulen toskanischer Ordnung vorgelegt sind; die Balustrade 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

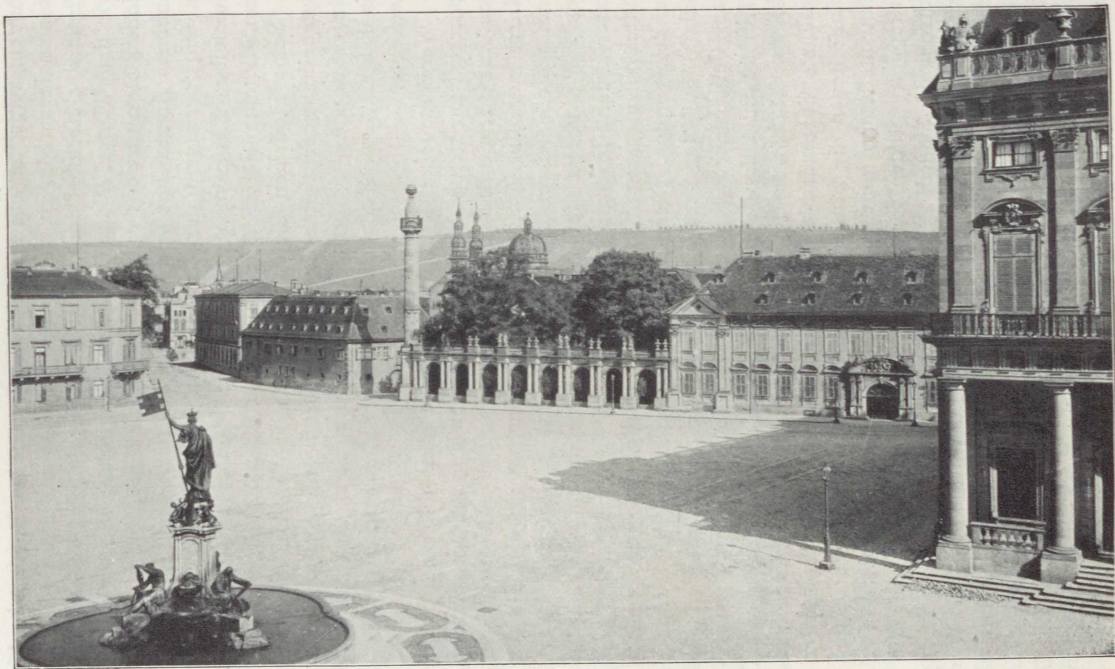


Abb. 113. Residenzplatz mit dem ehemaligen Rosenbadischen Hof und den Arkaden.

Art Raumsymbolik, die aber auch die Blickwanderung leitet, während sie den 21 200 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 antik-klassischen 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 NEUMANN'S ÜBRIGE WERKE IN WÜRZBURG
 DAS HUTTENSCHLÖSSCHEN — DIE SCHÖNBORNISCHE BE-
 GRÄBNISKAPELLE — DIE WALLFAHRTSKIRCHE AUF DEM
 ST. NIKOLAUSBERG — KLOSTER OBERZELL — DER ROTE BAU
 DES BÜRGERSPITALS — DAS JAGDZEUGHAUS — PRIVAT-
 BAUTEN

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 feinen ungemein fein abgewogenen Verhältnissen

atmete einen wunderbaren Zauber idyllischer Stimmung. Mit feinnervigem Gefühl für intime, stille Reize hatte Neumann das anmutvolle Flößchen 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 Flößchen, 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 Sanderglaciéstraße 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 überschwellige 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 korinthifizierenden 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 an-schwellenden, bald zurückgedämmten Schmuckmassen. Auch das Tor mit seinen geschnittenen Füllungen und seinem zierlichen Gitterwerk vom Meister Oegg fügt sich wirkungsvoll in die Gesamterscheinung (Abb. 116). Im Innern des reich stukkerten 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 Parkfliegen 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 ungewein 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 weihevollen 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 Passions-szenen 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 auftretenden 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 Treppengeweges 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 Orgel-empore; die nördlich vorspringende, mit Balustrade verfehene 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 lebhaftes 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 Selbst-erkenntnis und den Symbolen der einzelnen Fakultäten, im Hintergrund die Universität, überragt vom Olymp, auf dessen Höhe sich das Mufenroß 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 Klaffizismus.

Die alte Gnadenkapelle, gegen die sich der Bau Neumanns



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

füdllich 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 förmllich schwelgenden Rokokobau. In der ornamentalen Ausstattung des

faalartigen, 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 Strahlenkranz und im Umkreise die Geschichte der Judith, ist ein Werk von der alterschwachen 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 Motivbilder 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 Halbfäulen 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 Mittel-

rifalit nächsten Achsen, die sich diesem gleichsam unterordnen, sind, wiewohl 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 male-
rischen Fensterdekoration. Im unteren Geschoß des Rifalits 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 Aufstiege 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 Stuckkappen, 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 Bürgerospitals 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, helleuchtendes 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 großstädtisches 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 Straßenslinie 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, Neubaufstraße, Hoffstraße, 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-

bauftraße zog, war zwar schon teilweise im 14. Jahrhundert angelegt 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 Baulust 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 stolzeften 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 Neubauftraße. Seit Bischof Julius' Zeiten entwickelte sie sich, durch Pedrini, Pezani und Greifing nahm sie wachsende Gestalt, 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 Neubauftraße ist Nr. 14 (Abb. 122). Das rundbogige, gewölbte Erdgeschoß des ersteren, mit dem breiten Einfahrtstor, über dem die Fraße 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, feinprofilirten 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 Fachwerkbauens. 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 Neubaufraße. (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 reich profilierten 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 feinem edel gebildeten, von Pilastern flankierten, vasengekrönten Portal und feinen 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 (Hoffstraße) gebaut wurde, ließ bei feiner Fassadenbildung bei sparfamen 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 Giebelaufätzen. Von sprudelnder Frische sind diese überaus leichten Zierformen, die nichts hervorheben, die nur wie ein duftiges Kleid liebevoll 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 ufw. 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 emp-

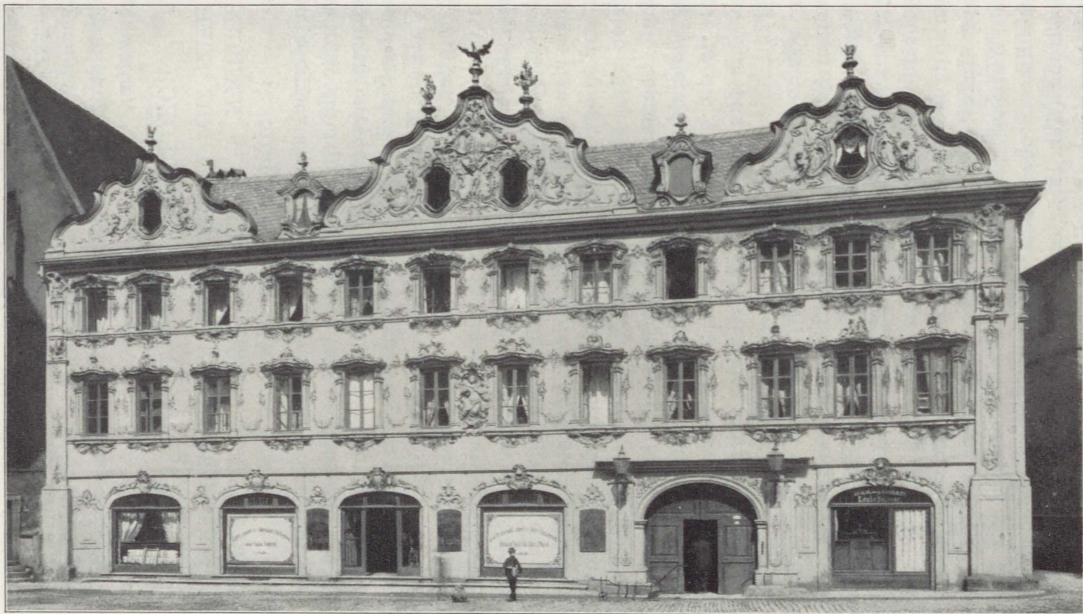


Abb. 124. Rokokohaus „Zum Falken“.

strebendes Laubwerk, oben kräftig heraustretendes Rankenwerk
feine üppigen Formen um die Pfosten, die sich verjüngende Posta-
mente tragen, auf denen kleine bausbakige, nackte Engelsgestalten
kokett zu knien versuchen.

Dazwischen vereinen sich die wunderbar zierlichen
Linienzüge eines Oberlichtgitters mit dem kräftig aufsteigenden flam-
menden Ornament. In der architektonisch umrahm-
ten 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 eben-
so stürmisch bewegt wie die Linien der Ornamen-
tik. In dieser feinen Schöpfung ist die Hand
eines der jüngeren Mit-
glieder der Familie Auvera
zu erblicken. Von ihnen
stammt auch der wirkungs-
volle plastische Schmuck
einer alten Kurie des
früheren Kollegiatstiftes
Haug in der heutigen
Heinestraße: die aus archi-
tektonisch behandelten

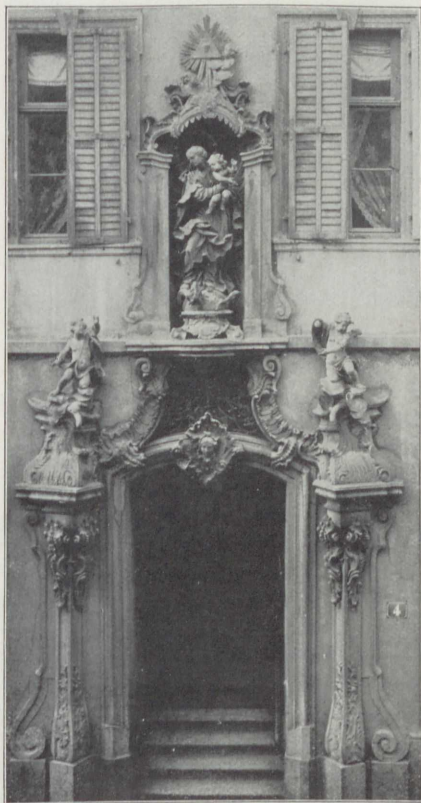


Abb. 125. Portal des Hauses Nr. 4 der Theaterstraße.

Nischen hervortretenden Statuen der Patrone des Stifts, der bei-
den Heiligen Johannes. Darin beruht das Neue dieser Haus-
dekoration, daß der architektonische Charakter in ihr bündig zum
Ausdruck gebracht wird, während bisher die Figuren nur selten



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 Straßenschilder schufen, führten zur Ausbildung von Nischen und dergl. an den Hausecken, die meist mit Madonnenstatuen gefüllt wurden. An den beiden Ekhäusern 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 Obeliskens stehen die symbolischen Gestalten von Krieg und Frieden, Gerechtigkeit

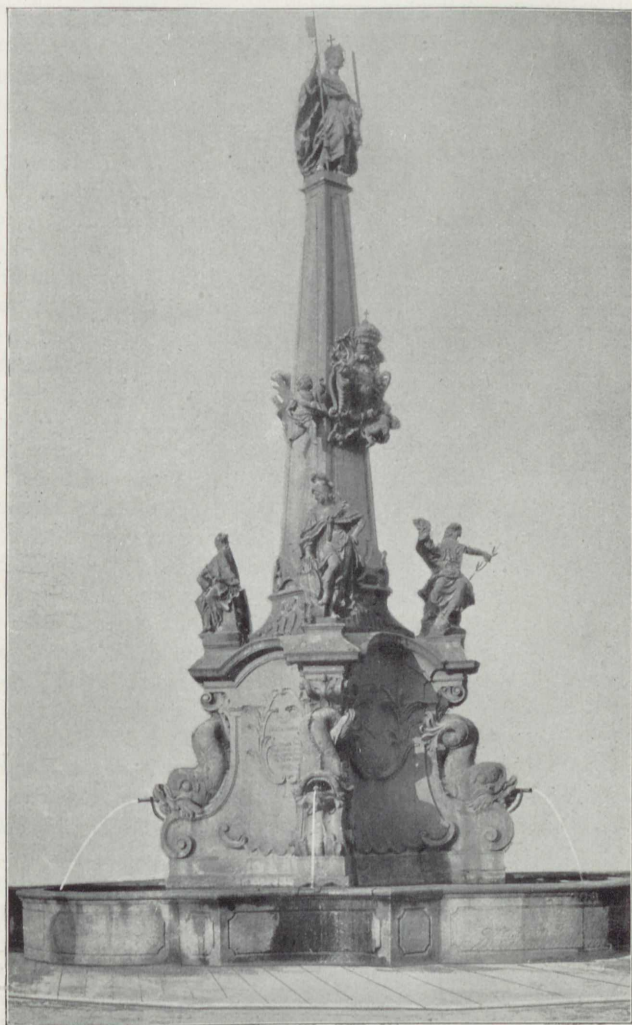


Abb. 127. Joh. G. Wolfg. van der Auvera:
Vierröhrenbrunnen vor dem Rathaus.

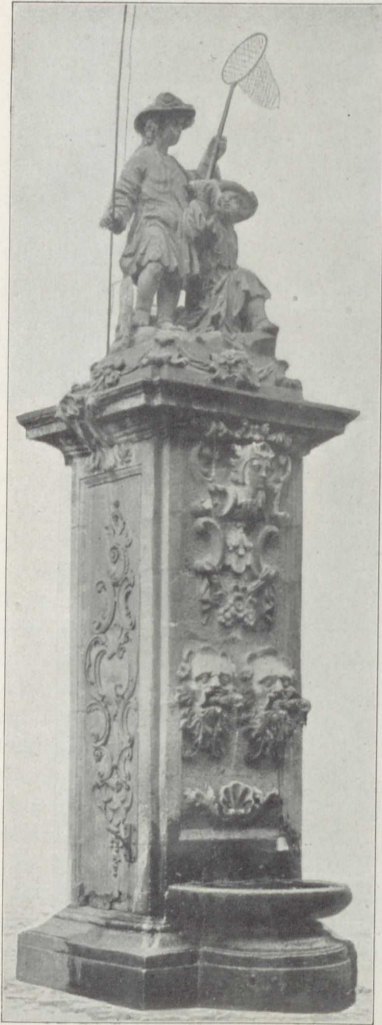


Abb. 128. M. D. Köhler: Fischerbrunnen am Fischmarkt (1770).

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). Edte 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. Luftschlößchen Veitshöchheim.

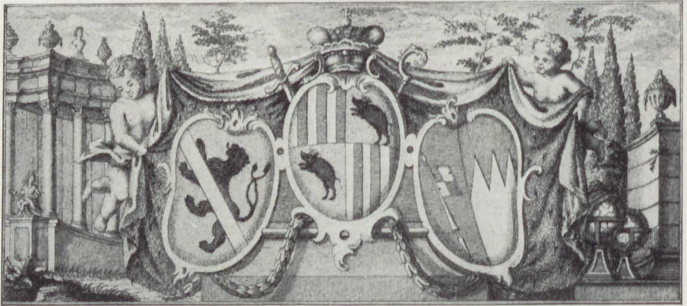


Abb. 130. Veitshöchheim (Kupferstich) mit dem Wappen des Fürstbischofs Adam Friedrich von Seinsheim.

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 Schloßchen, 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-

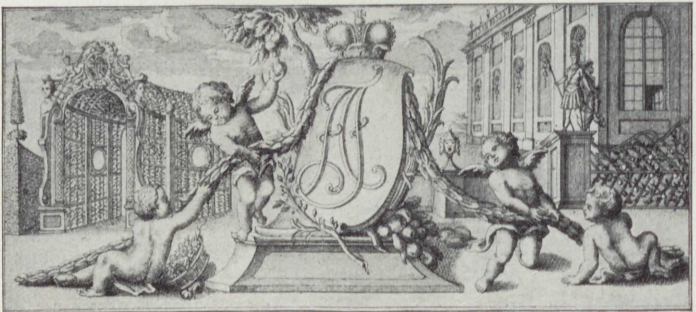


Abb. 131. Veitshöchheim (Kupferstich) mit architektonischen Einzelmotiven.



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

fitzes 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 Sphinx-treppe 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 Hecken-gang 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 Marfyas, 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 Haupt-plätzen des Gartens zählt der große See (Abb. 133); eine wunderbare Zierlichkeit herrscht in dem Wechsel bewegter bald edkiger, 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 hinaus-
sprangen, dann fehlte nur
noch das (1778 bereits ge-
stohlene) weithin tönende
Glockenspiel im Leibe des
Pegasus, um mit erklügeltem
Raffinement das nach Über-
wältigung verlangende Auge
und Ohr zu befriedigen. Die-
ses geflügelte Sonnenpferd
bäumt sich in kühnem Satze
auf, gleichsam als wollte es
dem wild emporgeworfenen
Elemente folgen. In J. A. Bos-
si's ebenfalls merkwürdigem
Schneckenturm, so genannt
nach den vielfarbigem Mu-
scheln, 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 Farben-
tönen prangenden Gewölke
zu seinem Lauf am Himmel
zu erheben. Zu diesen groß-
artigen dekorativen Schau-
stücken, manierten, aber
gewiß in ihrer Art vollkom-
mensten Repräsentanten des
Zeitgeschmackes, gefellten
sich die kleinen Dinge des
Vergnügens, Labyrinth, Treil-
lagen und Theater, durch
hochgewachsene Hecken Heim-
lichkeit und Beschränkung
in sich erhaltend, dann der

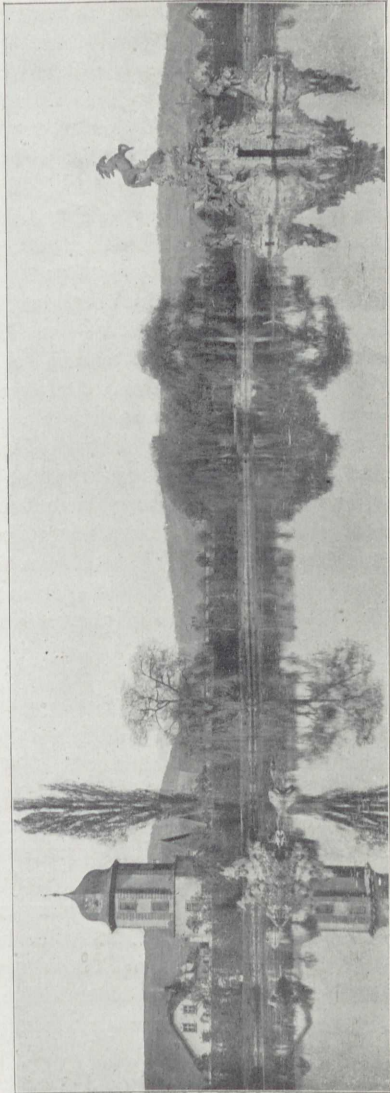


Abb. 133. Der große See des Luftschloßes Veitshöhheim. Mufenberg Helikon mit den Gruppen der Mufen und dem Pegasus von Ferd. Dieß.

überchwängliche 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 Architektur der Naturgebilde des Gartens. Die geradlinigen grünen Mauern aus Buchenhecken, die zu Pyramiden und Obelisken zugestützten 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 altherwürdigen 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 anlegen 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 auf 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 „Brückenheligen“ 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 Nußbau 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 Rokoeinrichtungen, 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 Nözel, Bonifaz Wilhelmí, 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 anständigen 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 Agneskirkleins 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 Querchiff 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 nichts sagend wirkt der durch ein über den Pilastern und Säulen verkröpftes Gesims vom Unterbau geschiedene giebelbekrönte Oberbau mit feinen Pilastervorlagen und Dockenbalustraden. Kossalstatuen der Heiligen Ignatius und Franz Xaver erheben sich hier auf einem attikaartigen Aufsatz. In dem mächtigen Giebel Felde 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 Reminiscenzen 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 Stiechkappen versehene, gedrückte Tonnengewölbe des Langhauses, die mit mächtiger Kuppel überwölbte Vierung, die mit halber Ovalekuppel 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 Medaillon-darstellungen, rührt von dem tüchtigen Tiroler Kirchenmaler Franz



Abb. 137. Chorfühle 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 befrickender 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 bedeutungsvolles 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. Hospitalkirche, 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 Giebel 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 fäendenden 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 Josefspital.]

das auf konsolentragendem 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 geschnitten sind wie die des Hauses Neubaufstraße 60.

Eine eigenartige, von allem üblichen Fassadenprinzip sich lösende, 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 Konfolengefims des Daches zeigt die Regungen eines originellen Geistes.



Abb. 140. Johann Martin Wagner: Aus dem Walhallafries (Originalmodell der Universitätsammlung) 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 scharf beobachteten Wirklichkeit; störend wirkt in dieser persönlich-intimen Welt nur die echt klassizistische Beigabe des Krönungsendels. 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 bedeutendsten 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 mannigfachen 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 Besiz einer alten Kultur gefellte, die politisch und sozial hervorragende Organisation brachte auch für die weltliche Macht die erföhnte geficherte Basis. Die Vereinigung von Kreuz und Schwert in einer Hand mag in mehr als einer Hinsicht bedenklich erfcheinen: 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 altherrwürdigem Kulturboden der frisch aufkeimenden Saat eines Geisterfrühlings kein Verderben drohen könne. Wie viele der tüchtigsten Frankenföhne 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 Kantische 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, sprizte 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 feinen 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 umspinnenen 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 Wassenauer 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



Abb. 143. Korridor im neuen Rathaus.

für die der Universität zu schaffen, würde Würzburg zu seinem eigenen 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

gewährt, endlich die Rulandsche Münzen- und Medaillensammlung, diese Universitätsfassmlungen, 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 angeschlossen, als die Entfestigung die Baulust 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 ungelige Zeit der Vorliebe für protzige Formgebung 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 male-ri-sche Wirkung und weihevoller 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 Univerfitätsgebäudes.

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 Holzsnitzereien 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 Landschaftler 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 Landschaftler August Geiß (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 veretzten) 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 Widmann 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 Brunnenfalten, 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 anklängt; 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 Grünwald 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 Bismarkfeuerturm und Ignaz Tafelner mit seinem schlichten Kriegerdenkmal nach Würzburg. Eine tüchtige Leistung des Würzburger Bildhauers Lotter ist die unter Sträuchern und Bäumen im Ringpark stehende Büste des Komponisten des Kirchleins, des Würzburger Valentin Becker.

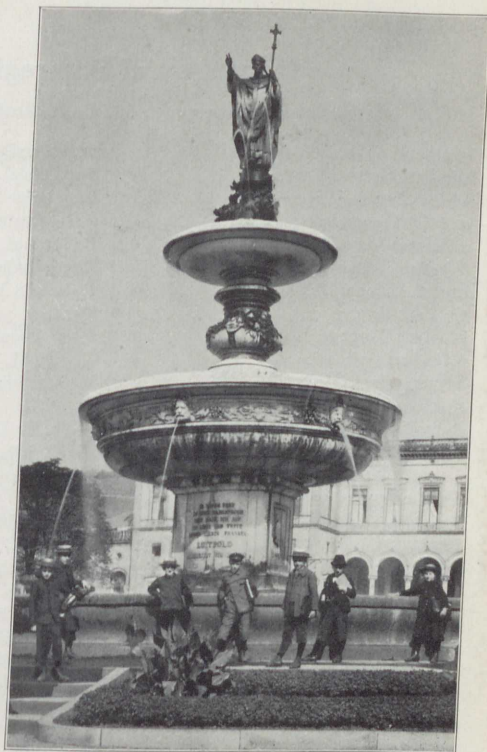


Abb. 146. Der Kiliansbrunnen auf dem Bahnhofplatz.

Der Ringpark mit seinen stattlichen üppigen Baumgruppen und den verschiedenartigen, dem Auge durch ihre Schattierungen und Farben die köstlichste Abwechslung bietenden Gesträuchern, mit dem smaragdnen Teppich feiner Rasenplätze, mit dem Frühlingsjubiläumskonzert der Schwarzdrosseln, Finken und Nachtigallen ist mit Recht der Stolz der lebensfrohen, lachenden Musenstadt am Main, 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 allezeit vor der Fäule des Philistertums schützen wird.

BIBLIOTEKA
GŁÓWNA
-7-

W Szatylu Inżynierskim
Szatylu

Namen- und Sachregister

Die Sternchen weisen auf die Illustrationen hin.

- Adalbero, 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.
 Andreaskloster 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.
 Augustinerkloster 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 (Bürgerhospital) 119, 243 ff.
 — — (Rathaus) 91, *173, 174, 180.
 Bauernhof 178.
 Bauernkrieg 26, 98 ff.
 Baur von Eifeneck 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.
 Bernatj (Stadtbaurat) 279.
 Bernward, Bischof 7, 14.
 Bernwelf, Bischof 7, 10.
 Bertholdus, lapicida, Frater 140 ff.
 Bertold von Sternberg, Bischof 85, 86, 128.
 Bischofl. 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.
 Boffi, Jos. Ant. (Stukkateur) [† 1764] 212, 249, 259.
 — Materno (Stukkateur) 192, 268.
 Brandenburg, Friedrich von, Markgraf, Dompropst 50.
 Brictiuskapelle im Bischofsaal 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.
 Bürgerhäufer 84, 110, 270.
 Bürgerhospital 115.
 Crucifixus (Holz) von T. Riemen-
 schneider 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. Riemen-
 schneider 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.
 *Deutshauskirche 136 ff.
 Deutshordens-Komturei 192.
 Dianentempel auf dem Marienberg 3.
 Dientzenhofer, Jof. (Baumeister) 205, 208.
 Diepenbeek, 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.
 Chortheppiche 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 Eifeneck 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. Afdhaufen 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.
 Meldior Zobel von Giebelstadt 46.
 * Moritz von Hutten 48, 49.
 Neufetter, 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.
 Kapitelfaal 36.
 Knotensäule 31.
 Kreuzgang 36 ff., 225.
 Ornatkammer 62.
 Kafala des Bischofs Bruno 31.
 Mitra des Bischofs Rudolf 62.
 Sakramentshäuschen Riemenschneiders 59.
 * Schönbornkapelle 38, 231 ff.
 * Sepultur 37, 38.
 Singpult (von Wurtzelbauer) 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.
 Erconfrid, angelfächl. 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.
 Fefel, 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. Hatfeld, Bischof 103.
 Franziskanergasse 248.
 * Franziskanerkirche 120 ff., 263.
- Grabdenkmäler:
 * Antwopter, Georg, Weihbischof
 123, 124.
 Echter von Mespelbrunn, Dietrich
 126.
 Fronhoffer, Georg u. Frau 124.
 Grumbach, Hans 124.
 Thüngen, Jul. Albr. von (Familien-
 grabmal) 126.

- Franziskanerkirche:
 Weyhausen, Trudeseß Michael von 124.
 Zingel, Anna 124.
 *Zobel von Giebelftadt, Heinrich (Familiengrabmal) 125.
 Handchriften 126.
 Hochaltar, Steinmenfa mit Schmelz-
 kunstarbeiten 126.
 Kirchliche Geräte 263.
 Kreuzgang 122.
 Pietà (Holzgruppe von Riemen-
 schneider) 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.
 Friedberger, 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, Fürst-
 bischof 205, 221, 231 ff., 244, 260, 262.
 Fries, Chronist 112.
 Fulda 6, 7, 10.
 Fürfpange-Bruderschaft 152.
 Ganzhorn 171.
 Gattinger, Markus (Schlosser) 62, 219.
 Geigel, Joh. Philipp (Hofbauamtman)
 229, 264.
 Geilana, Herzogin 3.
 Geist, August (Maler) 281.
 Gerhard von Schwarzenburg, Bischof
 42, 89, 92, 94, 142.
 Gertraud, St. 31, 167.
 Gefandtenbau 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.
 Greifing, Jof. (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, angelfüchf. Mönch 9.
 Gustav Adolf v. Schweden 103.
 Guttenberg, Jörg von 38.
 Häufer, mittelalterliche 84, 110, 113.
 *— in Barock u. Rokokoſtil 245 ff.
 Hag, Kaspar (Zimmermann aus Augs-
 burg) 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 (Zandtfcher) 170 ff.
 Heimbürg, 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.

- Hrabanus Maurus, Abt von Fulda 10.
 Hildebrand, Lukas von (Baumeister) 208, 218, 219.
 Himmelsporten, 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.
 Käßenwicker 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.
 Rödelfee, 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.
 Wiefenbach, Hof 133.
 Zandtöcher 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.
 *Huttenfchlößchen (Korpshaus Rhennia) 230 ff.
 Jagdzeughaus 244.
 Jakobskloster 66 ff.
 Idelsheimer (Baumeister) 191.
 Jesuiten 163, 264 ff., 268, 274.
 *Jesuitenkolleg 198.
 *Jesuitenkirche 264 ff.
 Immina, Tochter Hetans II. 4, 5.
 Joseffpital (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 Afdhaufen, 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.
 Judenfynagoge 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.

Juliusfpital:

- 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.
 Klaffizismus 264 ff.
 Kleinholz (Baumeister) 269.
 * Klerikalfeminar 198, 199.
 Knotenfäulen 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.
 Leitfchuh, Würzburg.
- 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.
 — Himmelsporten 129.
 * — vom Neumünster 72, 73 ff.
 Kunst- und Altertumsverein 277.
 * Kupferfische, Würzburger, Darstellgn. aus Veitshöhheim 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.
 Lufamgärtchen 72, 76.
 Luftgarten auf dem Marienberg 98, 107 ff.
- Madonna, rom., in St. Burkard 24.
 * — in Neumünster 80 ff.
 — Häuferfchmuck 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.
 Burgfaal 98.

Marienberg:

- Hauptturm (Berchfrit) 100.
- Hospital 106.
- Gitter 106.
- Greifenklautor 106.
- Luftgarten 98, 107 ff.
- Maschikulisturm 107.
- * Monfranz 109.
- Muttergottesturm 101.
- * Neutor 104, 105.
- Norddeckturm 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.
 - Schrumpf, 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.
 - * Tympanonfiguren 147, 148, 154.
- Marianus Christophorus 101, 160.
- Marktplatz 244, 272.
- Marmelstein, Hof 249.
- Martinsen, Ingenieur - Oberfleutnant 103.
- Maschikulisturm (Festung) 107.
- Mayer, J. E. (Bildhauer) 282.
- Maxschule 276.
- Megingaud, Bischof 78.
- Meginhard I., Bischof 20, 78.

- Meldior, 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, f. Salins.
- Mordhof 176.
- * Mostaert, Jan (Maler) * 275, 277.
- Müller, Alexander (Maler) 26, 162.
- Andreas, Stuck- u. Geniehurstmann 106.
- Münze, ehem. 192.
- Münzer, Hieronymus, Arzt 97.
- Müßiggang, Eckard (Bildhauer) 144.
- Naumburg 142.
- Neßer, Hubert (Bildhauer) 279.
- * Neubaukirche 162.
- Neubaufraße 176, 244, 245.
 - * Bachmannsches Haus 176 ff.
 - * Baufeweinsches 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.
 - Steinfarge 77.
 - Ostkrypta 79.
 - * Anna selbdritt, Holzgruppe 78, 79 ff.

- Neumünster:
 * Christus aus Stein 77, 79.
 * Altartafeln: Mariä Verkündigung,
 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.
 Neufetter, 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.
 Nögel, 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; * Grab-
 denkmal 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, Schloßchen 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.

- Refidenzbau:
 Hofkirche 218.
 Altarbilder von G. B. Tiepolo 219.
 * Kaiserfaal 211, 214.
 * Fresken Tiepolos 212 ff.
 Marmorwerke 223.
 Möbel 218.
 Porzellangruppen 216.
 Sala terrena 208.
 Fresken von Joh. Zick 208.
 * Spiegelfaal 214 ff.
 * Treppenhaus 208.
 Deckenfresken von G. B. Tiepolo 208 ff.
 Vorhalle, toskanische 208.
 Weißer Saal 211.
- Reuererklosterkirche 180.
 * Vogteihof 65.
- Riemenhneider, 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.
- Rödelfee, Hof 148.
- Rokoko 216, 225, 230 ff.
- Rofenbafches Palais 227.
- Rofenplüt, Hans 111.
- Rotenhan, Sebaftian von 99, 153.
- Rothenburg, Grafen von 13, 14, 18, 20.
- Ruathelm, Lehrer der Domschule 10.
- Rudolf, König 138.
- Rudolf von Scherenberg, Bifchof 17, 43;
 * Grabdenkmal 47, 62, 95, 96, 97.
 * Rückerman, Hof 196 ff.
- Rül, Jan. Baptift de (Maler) 181.
- Ruland, Anton, Münzfammlung 278.
- Ruffifcher Hof 249.
- Saalhof 85.
- Salins de Montfort, N. A. (Baudirektor) 218.
- Salvatormünfter 6, 11, 12, 14.
- Salvatorfchule 7, 10.
 * Sandhof 171 ff.
- Sandrart, Joachim von (Maler) 61.
- Sanfovino, Jacopo Tatti, (Bildhauer) 227.
- Schäffner, Joh. Michael (Maurermeister) 198.
- Schaumberg, Konrad von, * Grabdenkmal 152, 153.
- Schedel, Hartmann, Chronik 94.
- * Scherenbergtor (auf der Fefung) 96.
- Schrimpff, Jörg, Ritter (Grabdenkmal) 152.
- * Schloß, Kgl. 204 ff.
- Schmidt, Balthafar (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, geiftl. 198 ff.
- * Seminararkirche 264 ff.
- Semmelstraße * (Brunnen) 254.
- * Sepulturkapelle des Doms 37 ff.
 — in Himmelfporten 38, 128 ff.
- Siegel von Würzburg 34.
- Solms, Bernhard von 52.
- Speth, Philipp (Architekt) 271.
- Stationen auf der Hödberger Straße 179.
- * — dem Nikolausberg 236 ff.
- Steindorf, Hermann (Architekt) 280.
- Steinle, Eduard von 267.
- Stephan, St., Stift, fpäter Benediktinerklofter 14, 16, * 267, 268.
- Stephan aus Novara 13.
- * Steren, Ekro vom 89; * Grabdenkmal 116.
- * Steren, Johann von, Grabdenkmal 115.
- Storrer, Johann Chriftoph (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.
- Tafchner, Ignaz (Bildhauer) 283.

- Thalhofer, Johann (Maler) 216.
 Theater auf dem Marienberg 249.
 — — Veitshöhheim 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.
 Universitätsammlung 272, 277.
 Unferfrauenberg f. Marienberg.
 Unterzell, Kirche 168.
 Urlaub, G. A. (Maler) 136, 216.
 Urfulinenkloster 240 ff.
- Valentinuskapelle 123.
 Veitshöhheim, Schloßchen 192, *254 ff.
 Vierröhrenbrunnen 252, *253.
 Vignola, G. B. 184.
 Vifcher, Peter (Erzgießer) 54.
- Wagner, Johann Martin (Maler u. Bild-
 hauer) *271, 272, 278.
- Wagner, Johann Peter (Bildhauer) 48,
 119, 181, *225 ff., 236, *237, *257, 258,
 260, 272.
 — Simon (Bildhauer) 236.
 Wagnerische Sammlung 272.
 *Wallfahrtskirche auf dem Nikolaus-
 berg 234 ff.
 Walther von der Vogelweide 76, 111.
 Welz, Endres (Werkmeister) 144.
 Wenzel, König 89.
 Wenzelsaal im Rathaus 88.
 Widmann, Max (Bildhauer) 282.
 Wiefenbach, 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.
- Zandtcher 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.
 Zudthaus 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. Peterfen. 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. Riât. 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. **Pifa.** 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. Volkman. 141 Seiten mit 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 230 Seiten mit 148 Abb. M. 4.—

3289

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. **Verfailles.** 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. Peterfen. 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. **Affifi.** 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. **Brüffel.** 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 subscribieren.

❖❖❖ Durch jede Buchhandlung zu beziehen ❖❖❖

