

Stefan Bürger

TEMPEL DES HERZENS

Die Universitätskirche

Um die Bedeutung und den Stil der unter Julius Echter von Mespelbrunn errichteten Universitätskirche zu verstehen, ist es notwendig, vor dem Hintergrund des Üblichen und Musterhaften das Ungewöhnliche, auch das Unscheinbare und Unsichtbare zu bedenken. Die größte Abweichung von der kanonischen Renaissancearchitektur, wie sie durch vitruvianisch geprägte Traktate von Walter Ryff, Sebastiano Serlio oder später Hans Vredeman de Vries theoretisch fundiert vermittelt wurde (Kat. 13.1–13.4), war ihr Schlingrippengewölbe mit gekehlten Rippen (Kat. 14.2).¹ Architekturhistorisch wurde versucht, mit Begriffen wie ›Echtergotik‹ oder ›Juliusstil‹ allgemeine, normative Auffassungen zu charakterisieren. Doch innerhalb der für die Echterzeit typischen, eher schlichten nachgotischen Formen stellt das ehemalige Gewölbe einen Sonderfall dar, letztlich auch, weil es seit seinem Einsturz im Jahre 1627 verloren ist.

Forschung und Öffentlichkeit betonen gern die besondere Rolle des Fürstbischofs. Festung, Juliusspital und Universität werden als Teile eines einzigartigen gegenreformatorischen Bauprogramms gewürdigt. Und innerhalb dieses Ensembles gilt die Universitätskirche als der herausragende baukünstlerische Akzent. Die Wertschätzung umfasst mehrere Facetten:

Aus stadtgeschichtlicher und städtebaulicher Perspektive stehen die enormen Stiftungs- und Bauaktivitäten hervor, die zu einer prägenden Neugestaltung des Stadtbildes führten, zu einer Neufassung der Bischofsstadt und des darin eingebetteten Kiliansdomes – letztlich auch zu einer Neuordnung der Sozialgemeinschaft und ihrer Institutionen.² Aus historischer Perspektive werden die entscheidenden Maßnahmen, wie die Wiedergründung der Universität, und diesbezüglich der Stellenwert der Bildung und im Speziellen die Rollen der beteiligten Akteure hervorgehoben, so etwa die Reibungen zwischen Fürstbischof und Domkapitel oder die Rolle der Jesuiten.³ Aus reformationsgeschichtlicher Sicht interessiert besonders, welche Motivationen hinter der Wiedergründung der Universität standen, um zu verstehen, mit welchen Mitteln Julius Echter versuchte, landesherrliche und gegenreformatorische Positionen zu festigen. Die Kunst- und Architekturgeschichte hilft dabei, diese gegenreformatorische Lesart zu untermauern.⁴ Die kirchenpolitische Dimension lässt sich besonders gut



Abb. 1 Würzburg, Universitätskirche, Innenansicht nach Südosten

anhand der Universitätskirche darstellen: Betont wird beispielsweise der römisch anmutende Innenraum und damit das enge Verhältnis zur Zentralgewalt der päpstlichen Kurie in Rom.⁵ So fällt die prägnante Gestaltung der Universitätskirche mit der kanonischen Superposition der drei Säulenordnungen ins Auge [Abb. 1].



Abb. 2 Bad Königshofen im Grabfeld, Festung, Emporengewölbe

Das äußere Erscheinungsbild der Academia Iuliana folgte eher nordalpinen Gepflogenheiten. Die Universität übernahm den Typus eines Kollegiengebäudes, orientierte sich im Stil an neu gestalteten Residenzen des 16. Jahrhunderts im Alten Reich, weshalb stets betont wird, dass die Universität so auch einen territorialpolitischen Anspruch vermittele.⁶ Bautypologische Analogien verstärken diese Auffassung. So lässt sich anhand der Emporenanlagen auch zeigen, wie eng die Neubaukirche mit dem gängigen (protestantischen) Schlosskapellentypus verbunden war.⁷ Das bedeutet, für die Lesart der kirchenpolitischen Dimension ist der Rombezug des Kirchenbaus entscheidend: Die Kirche erscheint als integraler Teil eines neuen globalen Katholizismus. Dieser wurde im späten 16. Jahrhundert besonders durch die Aktivitäten der Jesuiten und die Leistungsfähigkeit italienischer Architekten bestimmt. Für die regionale, territorialpolitische Dimension ist die schlosshafte Ausstrahlung der Universität maßgeblich, denn die Anlage brachte mit der höfischen Stillage das neue Selbstverständnis Eichters als Landesherr und Patron zum Ausdruck.

Obwohl für den Bau der Würzburger Universitätskirche mit Joris Robijn ein niederländischer Architekt verpflichtet wurde, betreffen nordalpine bzw. niederländische Stilprägungen nur vereinzelte Fassadenelemente, wie Portale und Giebel der Kollegiengebäude. Die Baugliederung im Inneren orientierte sich am Stil der römischen Renaissance, um eine moderne und prachtvolle sakrale Wirkung zu erzeugen. Doch dazu passen die Maßwerkfenster und das Gewölbe nicht so recht, weil sie spätgotisch sind und altertümlich erscheinen. Die für den ›Juliusstil‹ so charakteristische Vermischung der beiden Stile, Renaissance und Spätgotik,⁸ wird vor dem Hintergrund der Reformation bzw. der innerkatholischen Reform als Brückenschlag zwischen altkatholischer Tradition und

nachtridentinischer Moderne gedeutet. Die Tradition äußert sich im Festhalten an spätgotischen, handwerklichen Formen. So, wie der neue Katholizismus die Gewohnheiten der Menschen vor Ort berücksichtigen musste, bediente er sich der handwerklichen Gepflogenheiten, um die Menschen in die Gestaltungsprozesse der anstehenden Bauaufgaben miteinzubeziehen. So lautet die gültige Auffassung.

Doch, und das ist zu betonen, Schlingrippengewölbe gehörten weder zum Formrepertoire der niederländischen Baukunst noch war diese spezifische Wölbart allgemein in der spätgotischen Handwerkskunst verbreitet oder gar in der lokalen Bautradition beheimatet. Ausnahmen, wie das Emporengewölbe in der Stadtkirche von Bad Königshofen im Grabfeld, hat es gegeben [Abb. 2]. Dagegen fußte das Gewölbe der Neubaukirche, wie Reinhard Helm es rekonstruierte, auf jüngeren Entwicklungen, besaß allenfalls mit dem Chorgewölbe der Dettelbacher Wallfahrtskirche einen frühen Vorläufer.

Erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erhielten drei Fürstenschlösser Kapellen mit ähnlichen Schlingrippengewölben: das Residenzschloss in Dresden, das Berliner Stadtschloss und der Grimmenstein in Gotha (Kat. 13.5). Keines dieser Gewölbe ist erhalten, was die Vergleichbarkeit erschwert. Solche innovativen Schlingrippenwölbungen gehörten im 16. Jahrhundert jedenfalls

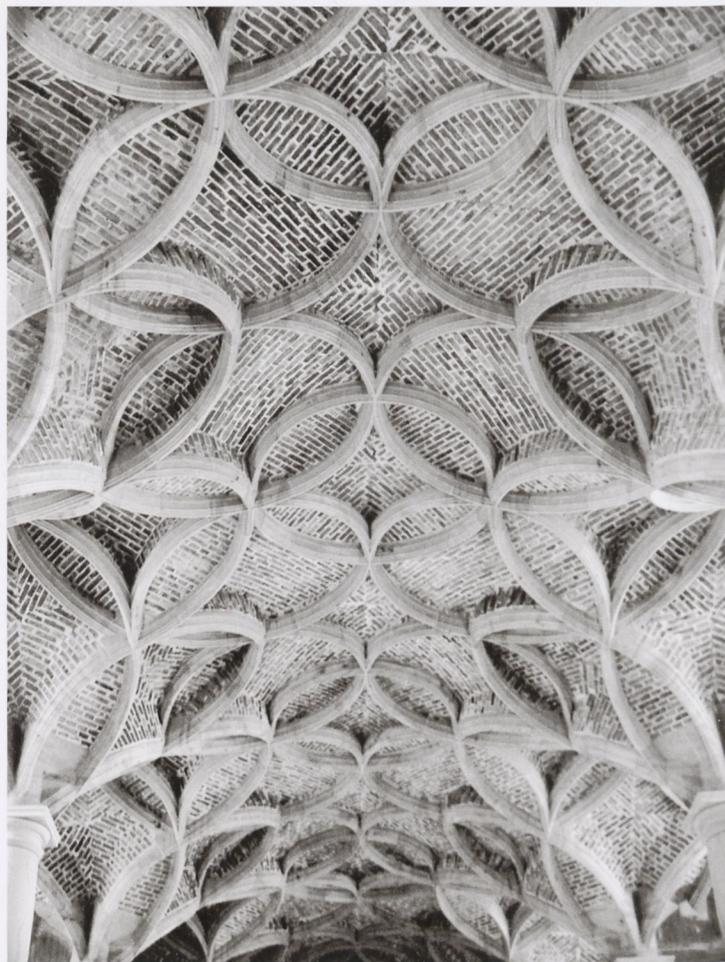


Abb. 3 Dresden, Schlosskapelle, Gewölbe

der obersten fürstlich-höfischen Stillage an und wurden oft von nachrangigen Eliten adaptiert. Beim Nachbau des Schlosskapellengewölbes in Dresden ließ sich nachvollziehen, welch baukünstlerisches Vermögen notwendig war, um ein solches Gewölbe herzustellen [Abb. 3].⁹

Der Bau eines solchen Gewölbes verlangte Spezialwissen: Über ein solches Spezialwissen verfügten niederländische oder italienische Architekten nicht. Neben Joris Robijn war ein weiterer Meister, Wolf Beringer, am Bau beteiligt. Wenn an einem Ort diverseres Spezialwissen konzentriert wurde, bedeutet das, dass dies auf einem besonderen Bauherrenwunsch basierte. Es ist davon auszugehen, dass Echter genaue Vorstellungen davon hatte, wie seine Universitätskirche aussehen sollte. Zwei Aspekte sind für die Neubaukirche hervorzuheben. Erstens: Die Konstruktion des Gewölbes war keine schlichte Maßnahme, die vom regionalen Handwerk hätte erledigt werden können. Zweitens: Die spezielle Wölbtechnik des Schlingrippengewölbes war im 16. Jahrhundert hochaktuell, sodass das ›Spätgotische‹ keinesfalls traditionell oder retrospektiv wirkte. Betrachter des späten 16. Jahrhunderts werden eher über die bautechnische Leistung und Gestaltung gestaunt haben. Und tatsächlich wurde in der Festschrift zur Neubaukirche die »wohlgeordnete Aufeinanderfolge ineinander verschlungener (Rippen-) Steine« gelobt. Sie durchdrangen sich, bildeten eine prächtige Raumschale und waren zum Teil vergoldet, weshalb der Bau als ›Goldener Tempel‹ gerühmt wurde.¹⁰

Dieses Lob entkräftet die Bedeutung des Stils als Amalgam altkatholischer Tradition und nachtridentinischer Innovation, eines reformierten Katholizismus. Dennoch bleibt der formale Befund bedeutsam, und so ist zu fragen, was die ›welsche Manier‹ der Renaissance mit der Spätgotik, der ›deutschen Manier‹ verbindet. Das Bauwerk hatte nicht zum Ziel, einen gegenreformatorischen Stil zu etablieren, sondern entweder mit Stilpluralität einen universalen Anspruch zu formulieren, der einen Rombezug mit einschloss, oder aber überhaupt keinen Stil im kunsthistorischen Sinn zu etablieren. Um eine Vorstellung jenseits gängiger Stildeutungen zu gewinnen, ist auf den Bildwert der Architektur hinzuweisen. Die Schlosskapelle war – wie schon im Kapitel zum Kollegiengebäude angedeutet – Teil eines großen narrativen Bau-, Bild- und Tugendprogramms.¹¹

Was bedeutet dies nun für die Würzburger Universitätskirche? Zunächst ein paar Worte zum Problem des Bestandes. Max von Freeden schrieb nach der Kriegszerstörung: »Diese großartige Hallenkirche besticht durch ihre noble, einfache Größe, ja, diese kommt nach dem Verlust der verschiedenen Dekorationen noch eindrucksvoller zur Wirkung, und das »Antikische« wirkt im ruinösen Zustand fast noch imposanter in seiner Überschaubarkeit; nach der Wiederherstellung wird die festliche Einheit des Ganzen noch mehr erweisen, daß es hier für Süddeutschland um den bedeutendsten Kirchenbau der ganzen Epoche neben der Münchner Michaelskirche geht.«¹²

Zerstörung und Wiederaufbau waren genutzt worden, um das ›Antikisch-Römische‹ stärker hervorzukehren. Doch nicht einmal die stilistische Säuberung kann darüber hinwegtäuschen, dass das



Abb. 4 Würzburg, Universitätskirche, mittlere Arkade der Empore

Römische der Neubaukirche anders beschaffen ist als die Rombezüge anderer nordalpiner Bauten, wie etwa bei der Michaelskirche in München.¹³ Meist wurde das Typen bildende Konzept der römischen Jesuitenkirche Il Gesù rezipiert: ein tonnengewölbter Saalbau mit Querhaus und Vierungskuppel. Schon hier weicht die Neubaukirche von der Norm ab. Zuhäuf können weitere Form- und Regelabweichungen beobachtet werden: So ist der mehrgeschossige sogenannte Tabulariums-Aufriss mit Bogenfolgen und vorgeblendeter, fast vollplastischer Säulenstellung für Innenräume ungewöhnlich. Ungewöhnlich sind auch die Verkröpfungen, das Auskragen der Gebälke über den Säulen [Abb. 4]. Die langen Gebälkstücke gehören wie beim römischen Kolosseum nicht nur zur vorderen Kolonnadenordnung der Säulen, sondern auch zur Arkatur der hinteren Ebene. Dadurch soll der Eindruck entstehen, als stünden die Vertikalen als eigenständiges Architektur- und Gliederungssystem vor einer hinteren Wandebene. Zudem sind die Säulenabstände nicht nach kanonischen Regeln proportioniert, sondern zu weit, sodass der Eindruck durchlaufender Kolonnaden nur in extremer Schrägansicht entsteht. Die Arkaden wurden deshalb mit überdehnten Korbbögen ausgestattet. Bei genauem Hinschauen ist außerdem zu bemerken, dass die Säulen nicht exakt übereinanderstehen. Die Spannweiten zwischen den Säulen vergrößern sich nach oben, damit auch die statischen Probleme der



Abb. 5 Würzburg, Universitätskirche,
Gebälkverkröpfung

Abb. 6 Würzburg, Universitätskirche, Innen-
aufriß der Westwand

Abb. 7 Würzburg, Universitätskirche, Blick
durch das südliche Seitenschiff nach Westen





Abb. 8 Würzburg, Universitätskirche, Innenansicht nach Westen

Einwölbung. Doch dadurch erschien der Raum oben weiter, lichter, letztlich auch erhabener und stärker entrückt.

Auch die Arkadenpfeiler weichen in den oberen Bereichen nach außen. Dabei ist besonders raffiniert, dass die Pfeiler scheinbar hinter den Balustraden stehen. Säulen, Brüstungen und Arkaden bilden drei Ebenen, verbunden nur durch die Vexierwirkung des Gebälks, das sich als Teil entweder der Kolonnade, der Arkade oder der durchlaufenden Emporenbrüstung lesen lässt [Abb. 5]. Was hat das zu bedeuten?

In der Neubaukirche ging es darum, einen Weg von Westen nach Osten, von außen nach innen zu gestalten. Aus dem Stadtraum kommend betrat die Hauptperson, Julius Echter selbst, diesen Bühnenraum, so beschreibt es die Festschrift anlässlich der Kirchweihe im Jahre 1591 (Kat. 21.3).¹⁴ Er durchschritt das Triumphtor und trat in den Innenraum ein [Abb. 6]. Das Langhaus ist somit nicht als Ort der Gemeinde und dreischiffige Halle zu lesen, sondern als Prozessionsstraße. Die Seitenwände erscheinen als Außenfassaden von Gebäuden, die diesen Weg säumen. Die Menschen, die dem Geschehen über die Brüstungen zuschauen konnten, waren als Publikum vom Bühnenraum und vom herrschaftlichen Zeremoniell der Prozession abgegrenzt.¹⁵ Aus diesem Grund



Abb. 9 Würzburg, Dom St. Kilian, Kreuzgang mit Springgewölbe

wurde auf eine eigene Gliederung der Seitenschiffe verzichtet und deren recht formlose Gestaltung wurde in keiner Weise optisch mit dem Mittelschiff verknüpft [Abb. 7].

Dass das Mittelschiff der Neubaukirche als Weg gemeint war, wird durch mehrere Beobachtungen untermauert. So regen die alternierenden Kapitelle eine longitudinale Bewegung durch diese Prozessionsstraße an [Abb. 8]. Dieses Verspringen ist ein Motiv, das schon im 15. Jahrhundert für Prozessionswege genutzt wurde, so beispielsweise im Springgewölbe im Würzburger Domkreuzgang [Abb. 9]. Zudem besaß die Neubaukirche kein Tonnengewölbe. Der Innenraum sollte nach oben nicht abschließen, sondern den Blick auf einen geöffneten Himmel preisgeben. Das Schlingrippengewölbe war dafür die geeignete Form. Es war golden und farbig gefasst und mit Engeln ausgestaltet, die Passionswerkzeuge hielten.

Das Konzept der Neubaukirche als Memorialbau kulminierte im Osten in einem monumentalen Zentralraum. Vor dem Schirm der Chorapsis, am Ende des Prozessionsweges befand sich die Alabastertumba mit dem Herz des Fürstbischofs.¹⁶ Das nicht erhaltene Herzgrab wurde von Jünglingen mit Fackeln bewacht und war von Tugenden umgeben. Eine vergoldete Inschrift begann mit

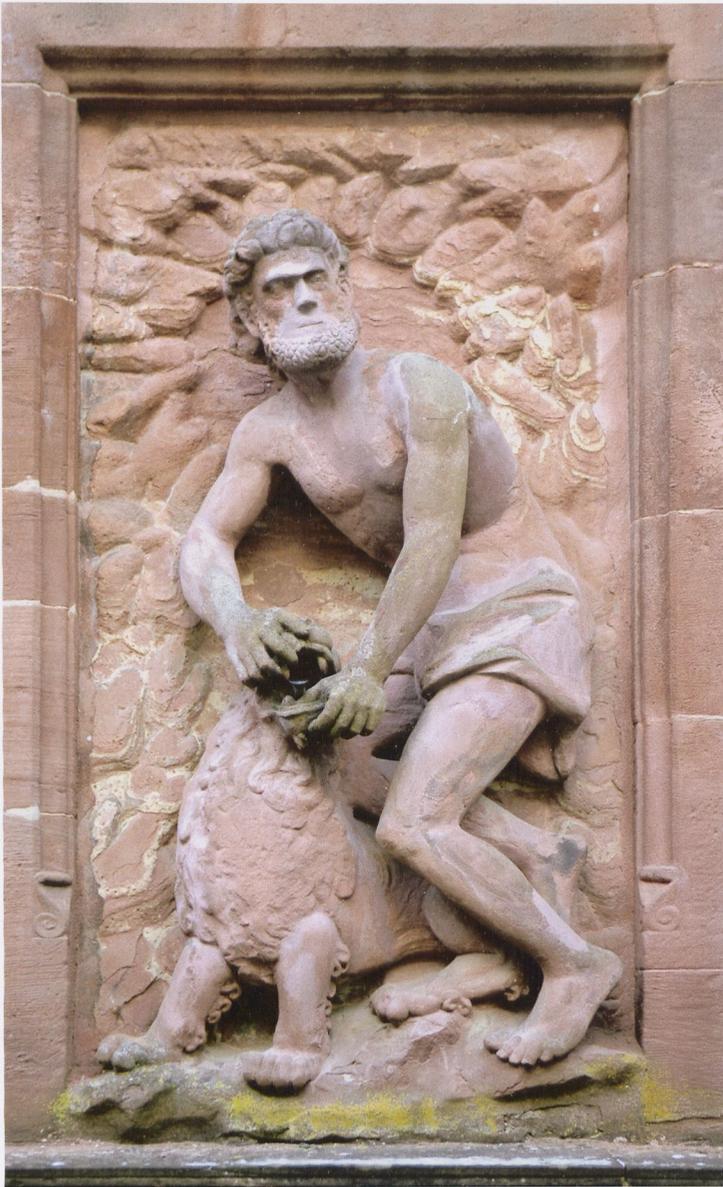


Abb. 10 Würzburg, Festung Marienberg, »Tiefer Brunnen«, Brunnenrelief: Samson

den Worten: »Frankens Fürst und Bischof Julius hat diese Kirche in frommer Gesinnung zu seinen Lebzeiten erbaut und zur Grabstätte seines Herzens in der Todesstunde bestimmt.«¹⁷ Die wohl frei stehende Tumba war der zentrale Ort, auf den alles hinführte: Die Apostel, deren Patrozinium die Universitätskirche unterstellt war und denen sich Julius Echter am Pfingstwunder-Relief über dem Hauptportal der Universität für alle sichtbar beigestellt hatte, füllten diesen Kirchen- und Chorraum mit dem Heiligen Geist an, der auf alle Anwesenden übergehen sollte, damit sie von hier in alle Welt ausziehen, um das Evangelium zu verkünden.

Im Zusammenspiel mit der Neubaukirche überspannte ein universales Tugendprogramm des Fürstbischofs die Stadt Würzburg: Schloss Marienberg und die Marienkirche verkörperten die Religion und den Glauben. Dafür ließ Julius Echter den altherwürdigen Bau mit Portal und Chor neu fassen. Die Barmherzigkeit und Nächstenliebe nahmen mit dem Juliusspital Gestalt an. Die Göttliche Weisheit erhielt mit der Neugründung der Universität ihren

erhabenen Sitz. So verband Echter Pfingsten, die Ausgießung des Heiligen Geistes und die Aussendung der Apostel wohl sinnbildlich mit dem Ziel, die Universität und Wissenschaft mit der landesweiten Verbreitung der katholischen Lehre zu beauftragen. Obwohl Echter der *Iustitia* keinen eigenen Ort zuwies, ist anzunehmen, dass das umgebaute Schloss auf dem Marienberg weiterhin als Sitz fürstbischöflicher Gerichtsbarkeit und Gerechtigkeit galt.¹⁸ Die territorialfürstliche Stärke, *Fortitudo*, fand in der Echtermastei und dort besonders im Michaelstor besonderen Ausdruck. Als Akteur der Gegenreformation bezwang Echter die »Lutherischen« im Land, wie einst Michael den Drachen getötet und das Böse besiegt hatte (vgl. S. 172, Abb. 15) Die Stärke des Landesherrn wurde mit der löwenstrotzenden Ikonographie des »Tiefen Brunnens« im Hof des Schlosses Marienberg untermauert: Samson stand für Körperkraft, Hieronymus für geistig-theologische Macht und Daniel für moralische und mentale Stärke [Abb. 10–12].

Für Schloss Marienberg gilt, was Matthias Müller für die Residenzen des 16. Jahrhunderts beschreibt: Ein wehrhaftes Schloss als Schutz- und Tugendburg war Symbol für ein von Gott eingesetztes, mit göttlicher Weisheit durchdrungenes und durch Vorkehrung gerechtes Regiment. Zu den höchsten Zielen der Fürsten gehörte die Durchsetzung und Aufrechterhaltung einer geordneten Landesherrschaft, die von den fürstlichen Tugenden der *Iustitia*, *Fortitudo*, *Temperantia* und *Caritas* bestimmt war und gewissermaßen das irdische Abbild eines himmlischen Urbildes widerspiegelte.¹⁹



Abb. 11 Würzburg, Festung Marienberg, »Tiefer Brunnen«, Brunnenrelief: Hieronymus



Abb. 12 Würzburg, Festung Marienberg, ›Tiefer Brunnen‹, Brunnenrelief: Daniel

Für Echter war wohl noch etwas Anderes wichtig: *Spes*, die eigene Hoffnung. Diese brachte er mit der Neubaukirche zum Ausdruck. Zwar wissen wir nicht, welche konkreten Sorgen Echters sich mit welchen Hoffnungen und Handlungen verbanden. Er sorgte sich zweifellos um den Erhalt des katholischen Glaubens im Bistum, auch um den Fortbestand seines Herzogtums, um die Stellung des Bischofs im Widerpart zur Domkurie und um die Wohlfahrt seiner Untergebenen. Seine größte Sorge war aber sicher die Frage, ob alle seine Werke genügen würden, um dereinst selbst das ewige Heil zu erlangen. So vertraute er seinen Körper nicht nur der Fürbitte des Bistums und der Domkapitulare an (vgl. Kat. 21.6, 21.7), seine Eingeweide der Marienkirche und damit der Fürbitte seiner Hofgesellschaft und Landstände, sondern auch in einzigartiger Weise sein Herz der Universität. Ausdruck dafür war das unter dem ›geöffneten Himmel‹ des Gewölbes aufgebahrte Herz Echters. Er hoffte im Tempel aufgenommen zu sein, bis er am Tag des Jüngsten Gerichts in den Himmel auffahren würde, um sein Heil zu finden. Eine solche Vorstellung könnte der Grund für die Wahl der ungewöhnlichen Gewölbeform gewesen sein: Das reiche, mit Blumen dekorierte Schlingrippengewölbe steht für die Himmelswiesen, den Garten des Paradieses.²⁰ Es verlieh Julius Echters weit über die eigene Person hinausgehenden Wünschen Ausdruck, Ausstrahlung und Geltung. Diesbezüglich verweist das Gewölbe mit seinen spätgotischen Formen dem Stil nach vielleicht weniger auf Vergangenes, sondern möglicherweise in der Bildsprache seiner Bauformen vielmehr auf Zukünftiges und Ewiges.

1 Siehe HELM 1976, S. 36–40; SCHOCK-WERNER 2005, S. 286–290.

2 Zu städtebaulicher Repräsentation: HIRSCHBIEGEL/PARAVICINI 2014.

3 SÜSS 2007, S. 43–55.

4 Vgl. KLEMP 1985. Zum Zusammenhang zwischen gegenreformatorischer Programmatik und dem Kunstschaffen unter Echter siehe die Überlegungen im Einführungssatz (Damian Dombrowski und Markus Josef Maier) sowie im Essay Sektion 2 (Fabian Müller).

5 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 16.

6 Vgl. *Residenzforschung* 2003–2012; MÜLLER 2004.

7 Siehe KUMMER 2011, S. 96.

8 Siehe dazu den Essay Sektion 14 (Stefan Bürger und Iris Palzer).

9 Siehe SIB 2013.

10 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 19.

11 Siehe KUMMER 2011, S. 90–91; zur Wechselwirkung von Bild und Architektur: BÜRGER 2015.

12 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 17.

13 Vgl. TERHALLE 1997.

14 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 18.

15 Vgl. SCHLEGELMILCH 2003.

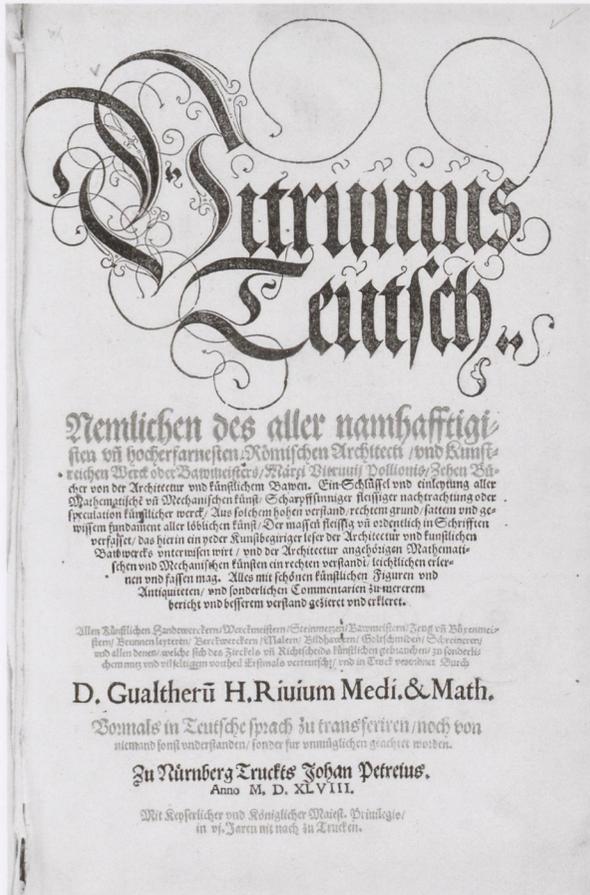
16 Siehe v. a. Essay Sektion 21 (Damian Dombrowski) sowie Kat. 21.3; daneben auch *Julius Echter* 2017, Kat. VII.14 (R.L.).

17 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 18.

18 Zum Schloss Marienberg und insbesondere den echterschen Umbauten vgl. Essay Sektion 9 (Stefan Kummer).

19 Vgl. MÜLLER 2004, S. 251–357.

20 Siehe VON FREEDEN 1988 a, S. 19; HELM 1976, S. 53.



13.1

Walter Ryff

Vitruvius Teutsch : Nemlichen des aller namhaftigsten vn̄d hocheffardesten, Römischen Architecti, vnd Kunstreichen Werck oder Bawmeisters, Marci Vitruvii Pollionis, Zehen Bücher von der Architectur vnd künstlichem Bawen : [...] | Nürnberg 1548

323 x 213 x 65 mm

a) Titelblatt

b) Säulenschematismus

fol. 134v

c) Konstruktionsschemata für ein korinthisches Kapitell

fol. 136v

Würzburg, Universitätsbibliothek, Sig. 35/A 10.73

Die Formen der italienischen Renaissance beruhen auf einer geregelten Proportionslehre. Als nordalpine Architekten versuchten, die neuen Formen nachzugestalten, standen ihnen anfangs, wenn sie die Gestaltung nicht aus eigener Anschauung kannten, nur zweidimensionale Bildmedien zur Verfügung. Während sich die Proportionen und Anordnungen der Säulen und Pilaster vergleichsweise einfach nachbilden ließen, berei-

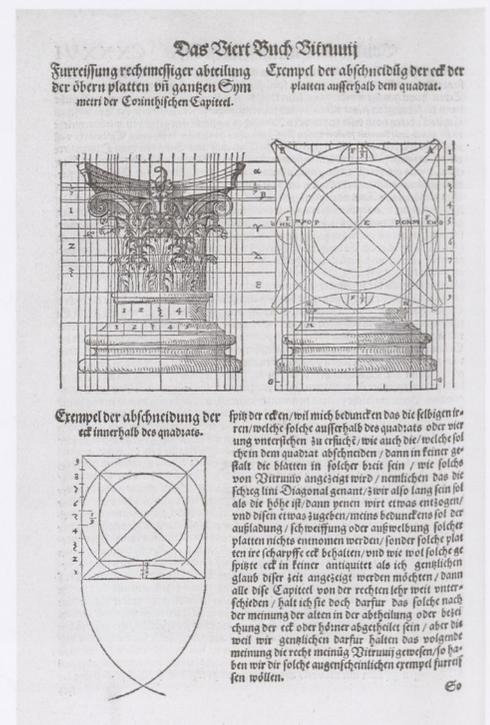
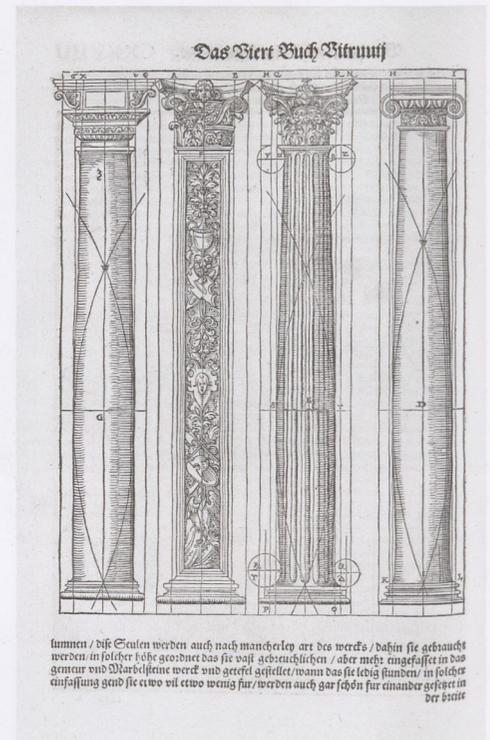
teten die komplizierteren Kapitellformen größere Schwierigkeiten. So war beispielsweise auf den frühen Bildmedien nicht oder nur schwer zu erkennen, in welcher Weise die Eckvoluten diagonal aus dem Kapitellkörper hervortreten. Frühe Kapitelle vor 1550 zeigen daher mitunter Kapitelle mit kreisförmigen Volutenscheiben, die jeweils in den Ebenen der Kapitellschauseiten liegen.

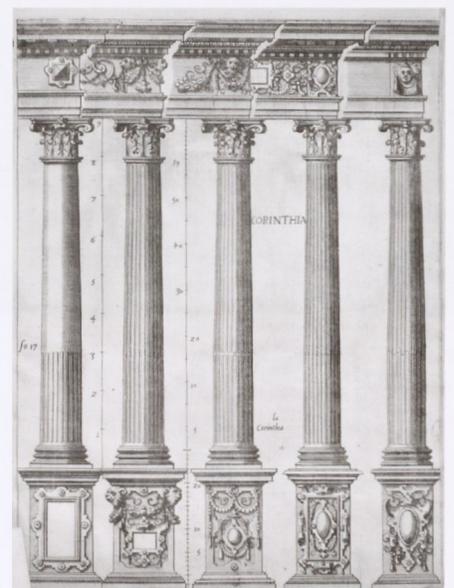
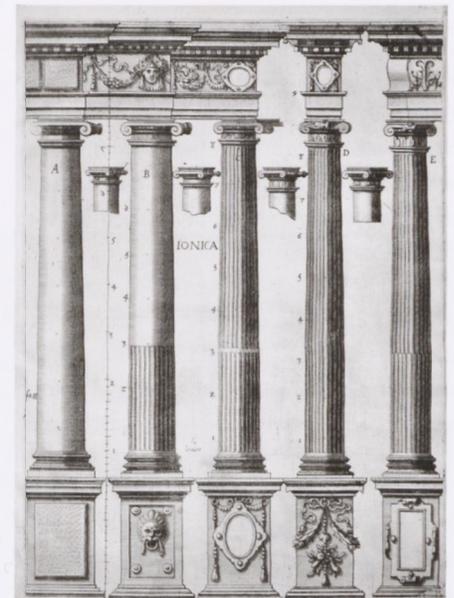
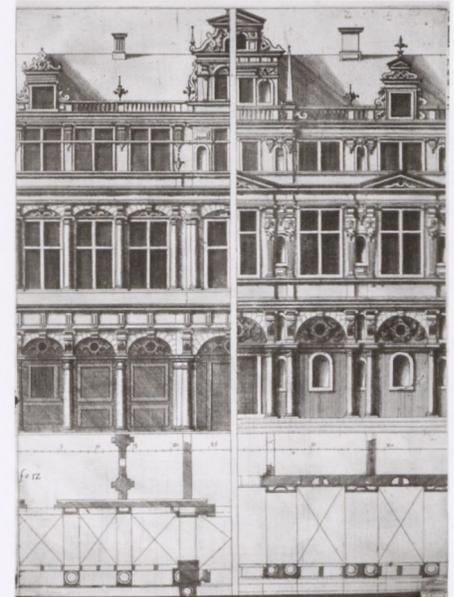
Es war eine gute Idee und wichtige Leistung Walter Hermann Ryffs – auch Gualtherius Hermenius Rivius genannt –, die Proportionen der antiken Bauformen in Text und Bild genau zu erläutern. Seine Schrift ist eine Übersetzung der Architekturlehre des römischen Theoretikers Vitruv, was an sich schon bedeutsam ist. Doch durch seine kompilierenden Ausführungen und vor allem auch die beigefügten Abbildungen, die u. a. auf den vitruvianischen Säulenordnungen Cesare Cesarianos und Sebastiano Serlios beruhen, eigneten sich diese Anleitungen hervorragend, um die Formen in der Baupraxis genau nachbilden zu können. Für die Zeit ab etwa 1550 lässt sich beobachten, dass die Renaissanceformen im nordalpinen Raum ihrer Gestaltung nach den antiken und italienischen Vorbildern sehr viel ähnlicher, aber zunächst auch gleichförmiger wurden. Ryffs architekturtheoretisches Werk war für die baupraktische Entwicklung und Verbreitung der Renaissancearchitektur

samt ihrer motivischen Genauigkeit und metrischen Präzision von größter Bedeutung.

Von Walter Ryff selbst ist wenig bekannt: Er war Arzt und Mathematiker mit Lebensstationen in Mainz, Straßburg, Frankfurt am Main und Nürnberg. Im Jahre 1548 verstarb er in Würzburg und wurde dort in St. Stephan beigesetzt. S.B.

Literatur: JACHMANN 2006





13.2

Hans Vredeman de Vries

Architectura, oder Bauung der Antiquen aus dem Vitruvius [...] | Antwerpen 1571

408 x 280 x 13 mm

a) Titelkupferstich

b) Seite 30: Fassadenentwürfe

Seite 30

c) *Ionica*, Entwürfe für Ionische Säulen

Seite 35

d) *Corinthia*, Entwürfe für Korinthische Säulen

Seite 45

Vor 1600 bewirkte die Normierung der Bauformen und -verfahren eine gewisse Starrheit. Denn die Kanonisierung antiker Architektur schränkte die Erfindungsgabe ein. Das reich illustrierte Werk mit Gestaltungsvorschlägen, die sich im Kanon bewegten, wies vielen Architekten den Weg: Entweder sie orientierten sich an den Mustern oder sie folgten gestalterisch der Art, kreativ mit Formen umzugehen. Zwischen einigen Stichen und den Portalen und Giebeln der Universität lassen sich diesbezüglich Ähnlichkeiten beobachten. S.B.

Literatur: *Renaissance im Norden* 2002 | ZIMMERMANN 2002 | *Vries und die Folgen* 2005

München, Bayerische Staatsbibliothek, Sig. Res/2

A.civ. 252

13.3

Hans Blum

V Columnae: Das ist Beschreibung unnd Gebrauch der V. Säulen : wie die selben von eim yeden Werckmeister wol ergründet, recht zusamen gesetzt [...] : sampt anderen darzugehörigen hochnotwendigen Architecturstücken [...]

Zürich 1596
400 x 260 x 20 mm

a) Titelblatt

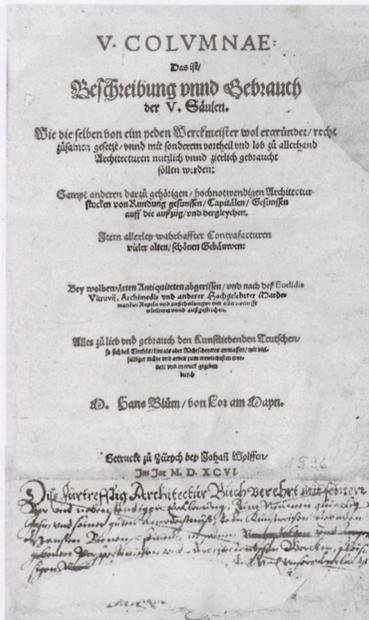
b) Konstruktionsschemata für ein korinthisches Kapitell

Tafel 6

c) Triumphbogenentwurf mit Darstellung des Kampfes zwischen Herkules und Antäus

Tafel 60

Heidelberg, Universitätsbibliothek, Sig. VD16 ZV 2101

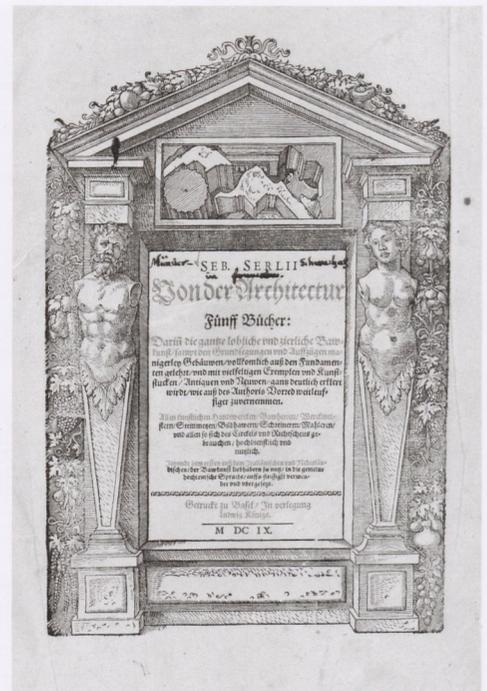
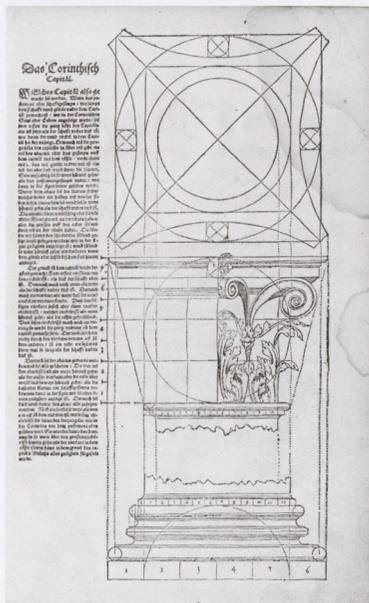


In seiner architekturtheoretischen Schrift befasst sich Hans Blum, als erster Autor in deutscher Sprache, mit den Säulenordnungen. Er zählt zu den bedeutendsten Theoretikern nördlich der Alpen und sein Werk wurde in zahlreichen Auflagen und Übersetzungen, mit illustrierenden Holzschnitten, veröffentlicht.

Die fünf von Blum behandelten Ordnungen – Dorica, Jonica, Corinthia, Composita, Tuscana – sind Sebastiano Serlio entlehnt. Blum bot sogenannte »Mechanische Manieren« an, sodass die Säulengestaltungen mit einfachen geometrischen Handhabungen in jedem Maßstab für verschiedene Proportionen nachvollziehbar waren, um z. B. von Schreibern, Steinmetzen, Goldschmieden, Malern und anderen Künstlern angewandt zu werden. Weiterhin beschrieb Blum den jeweiligen Säulenaufbau, die Beschaffenheit wichtiger Einzelteile wie Kapitelle, gab eine Anleitung zur Kombination (»auff einander setzung«) verschiedener Säulenordnungen und lieferte anschauliche Tafeln mit Exempeln zu Tempel- und Fassadenaufrissen, Portalen und Triumphbögen.

Es ist zu vermuten, dass für etliche Bau- und Kunstwerke, die in der Echterzeit entstanden, die Anleitungen Blums maßgeblich waren. Untersucht hat dies bisher niemand. S.B./I.P.

Literatur: –



13.4

Sebastiano Serlio

Sebast. Serllo von der Architectur : fünff Bücher: darinn die gantze lobliche vnd zierliche Bawkunst, sampt den Grundlegungen vnd Auffzügen manigerley Gebäuwen [...]

Basel 1609

377 x 255 x 45 mm

a) Titelblatt

b) Gebälkentwürfe und Fassadenentwurf

fol. III.33r

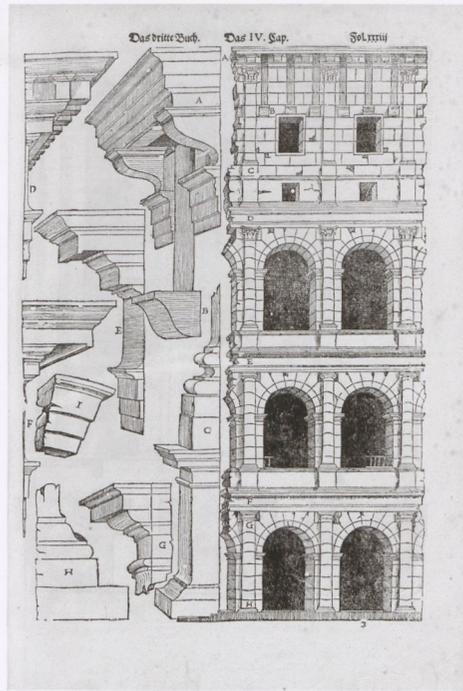
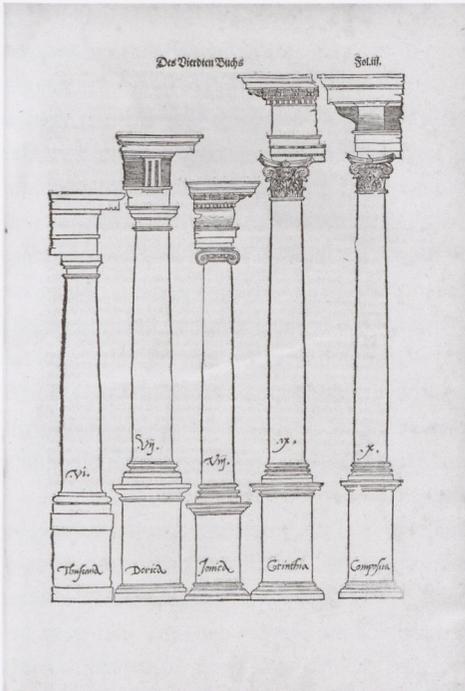
c) Die fünf Säulenordnungen

fol. IV.3r

Würzburg, Universitätsbibliothek, Sig. 35/A 2.6

Serlio gab in mehreren Bänden viele Anleitungen und Exempel dazu, wie Architektur zu gestalten sei. Sein Wissen fußte auf den 10 Büchern des römischen Autors Vitruv sowie auf Kenntnissen antiker Bauwerke Roms und bediente den Bedarf der Renaissancebaukunst hinsichtlich einer Architektursystematik nach Bautypen, Ordnungen und Formprinzipien. Mit gedruckten Büchern ließen sich Ideen leicht vervielfältigen und transportieren, sodass andere Architekten, Architekturtheoretiker und Autoren das reichhaltige Kompendium für ihre Zwecke nutzen konnten. S.B.

Literatur: –



13.5

Niklaus Hofmann (zugeschrieben)

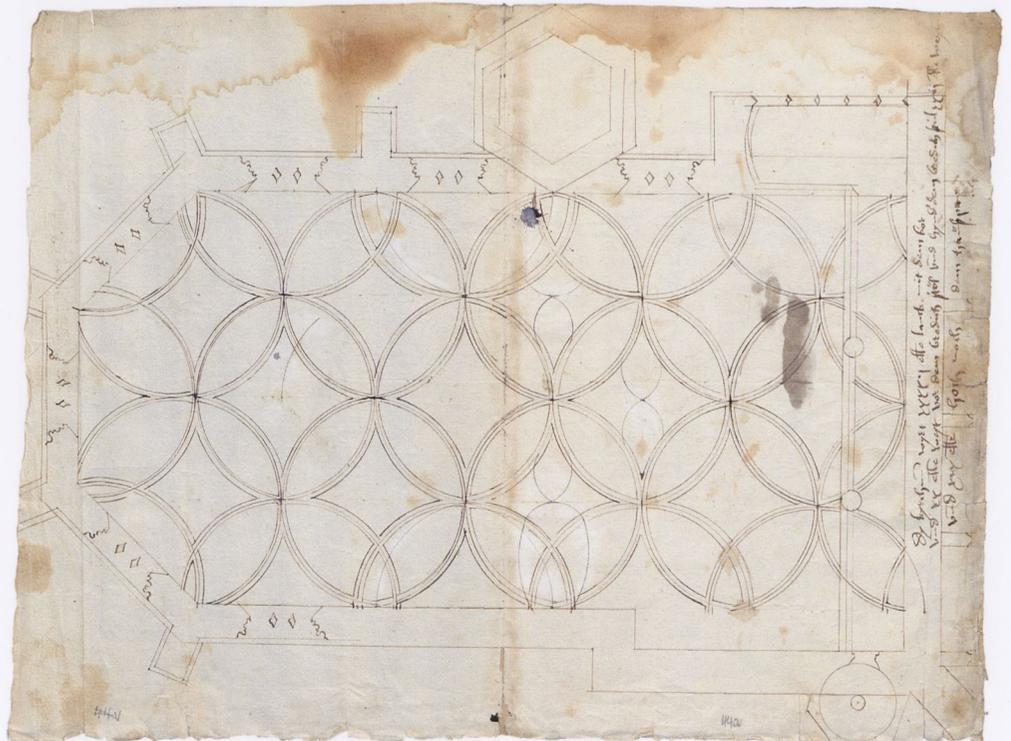
Gewölbevisierung | 1552

Federzeichnung, ca. 330 x 445 mm (unregelmäßig)

Gotha, Forschungsbibliothek Gotha der Universität
Erfurt, Chart. Sig. A 378, fol. 44r

Nach 1550 schätzten besonders protestantische Fürsten kunstvolle Schlingrippengewölbe für ihre Schlosskapellenneubauten (Dresden, Berlin), wie sie diese Federzeichnung wiedergibt. Aber auch die Universitätskirche, der wichtigste Sakralbau Julius Echters, sowie die Durchfahrt in den Innenhof der Universität besaßen ein solches Gewölbe. Die Wölbung war technisch anspruchsvoll und im Hochstift ohne baukünstlerische Voraussetzung. Dieses baukünstlerische Motiv, dass in Würzburg in starken Kontrast mit den Renaissanceformen an Universitäts- und Kirchenbau gesetzt wurde, muss wohl vor dem Hintergrund einer Verschmelzung der »neuen« gegenreformatorischen Programmatik mit der alkatholischen Tradition gesehen werden – mit der Wahl eines »protestantischen« Gewölbes machte man sich die Repräsentationsformen des Glaubensfeindes zu eigen.

S.B.



13.6

Paulus Michel (?)

Ecce Homo | 1588

Muschelkalk, 239 × 90 cm

Würzburg, Pfarrkirche Heiligkreuz

Spätestens seit Anfang des 20. Jahrhunderts war die überlebensgroße Statue vor einer Gartenmauer in der Frankfurter Straße im Würzburger Stadtteil Zellerau aufgestellt. Ein metallenes Schutzdach, das in älteren Photographien zu sehen ist, wurde später entfernt. 1977 wurde die Figur abgebaut und eingelagert, später restauriert und 1994 neben dem Eingang zur Kirche Heiligkreuz auf einem neuen Sockel wieder aufgestellt, nunmehr wieder von einer kleinen Verdachung geschützt. Weil sie so lange der Witterung ausgesetzt war, blieb ein Abrieb der Oberflächen nicht aus.

Schon früh wurde die Vermutung geäußert, es handle sich um die *Ecce-Homo*-Figur, die der niederländische Bildhauer Paulus Michel im August/September 1588 für die Ausstattung der Universitätskirche schuf und »das Ihme vmb 30 fl. verdingt« wurde. Da von Michel keine eigenhändigen Skulpturen erhalten sind, obwohl er seit 1588 als Meister, seit 1596 als Geschworener in Würzburg dokumentiert ist (er starb 1603), fällt der Stilvergleich als methodischer Zugang aus. Die Provenienz der Statue aus der Universitätskirche kann letztlich nicht bewiesen werden, doch sprechen die Indizien dafür. Die Ikonographie ist in Würzburg selten, der marmorähnliche Muschelkalk als Werkstoff wurde nur für Innenräume verwendet. Stilistisch lässt sich die Christusfigur eher in die 1580er Jahre als in die von HELM 1976 vorgeschlagene Zeit nach 1610 einordnen (frdl. Mitteilung von Jeffrey Chipps Smith).

Nach der Geißelung wurde Christus, wie im Neuen Testament überliefert, zum Zeichen des Spotts ein Kranz aus Dornen aufgesetzt und ein Purpurmantel umgelegt. In dieser geschundenen Verfassung wurde er vor die Menschenmenge geführt, die seinen Tod forderte, begleitet von den Worten des römischen Statthalters Pilatus: »Seht, da ist der Mensch!« (»Ecce homo«, Johannes 19:5). Die aus dem Passionsgeschehen herausgelöste Figur wurde vor allem in der spätgotischen Kunst häufig dargestellt; wie bei der gleichzeitigen *Beweinung Christi* und einigen anderen Bildmotiven aus dem Themenkreis der Leidensgeschichte Jesu rief die Vereinzelnung den Betrachter zu Konzentration und Mitleiden auf.

Der Bildhauer der Würzburger Statue nahm eine individuelle Interpretation des ikonographischen



Typus vor. Gewöhnlich hält Christus den Kopf gesenkt und lässt die gefesselten Arme nach unten hängen, wenn nicht gleich der gesamte Körper zusammensinkt. Hier hebt er den Blick empor, unterstützt von einer dynamischen Drehung des Kopfes. Die Hände hält er über der Brust gekreuzt, einem Ergriffenheitsgestus nicht unähnlich, wie er für die Ikonographie der Taufe Christi üblich war. 1569 hatte Vincenzo Danti für die östliche Tür des Florentiner Baptisteriums eine Christusstatue geschaffen, die eine 1505 von Andrea Sansovino unfertig hinterlassene Taufgruppe komplettierte. Dieser Figur kommt das Würzburger *Ecce-homo*-Bild in Pose und Ponderation recht nahe, wenn-

gleich auch der Florentiner *Christus* seinen Blick nach unten gerichtet hat. Nach den Worten von BRUHNS 1923 haftet dem *Ecce homo* das »veräußerlichte Pathos der Romanistenschule« an. Ob es veräußerlicht ist, sei dahingestellt, doch der Bildhauer hat offenbar in Italien das neue, heroische Pathos der späten *maniera* sehr genau studiert und sich zugleich an den anatomischen Modellen der Hochrenaissance geschult. Auf diese Weise konnte er der Figur eine beeindruckende körperliche und affektive Präsenz verleihen. Das Gesicht Christi war ursprünglich detaillierter (siehe die Photographie bei HELM 1976, Abb. 38), was seiner Physiognomie eine stärker niederländische Note verlieh.

Auf einer relativ schmalen Plinthe steht die wohlproportionierte Gestalt im klassischen Kontrapost. Der Purpurmantel hängt lose über ihrer rechten Schulter; hinter der Figur fällt er so herab, dass er ihr einerseits als Stütze dient, andererseits die Torsion des Körpers, durch den eine elegante Kurve schwingt, hintergründig unterstützt. Dadurch, dass er seine Arme hoch auf die Brust gezogen hat, stehen die Ellbogen weit heraus; der relativ hohe Gravitationspunkt verrät den Einfluss manieristischer Skulptur. Auch in der kunstvollen Verknotung und wenig ausgeprägten Plastizität des Lententuches beweist sich die Nähe zu den italienischen Vorbildern dieser Stilstufe. An dem schönen Leib sind die Zeichen des Leidens nur angedeutet. Zwar war von der Dornenkrone einst mehr zu sehen (am Scheitel ist die Verwitterung am weitesten fortgeschritten), doch ist der Figur die vorhergehende Folterung kaum anzumerken. Die wirklichkeitsnah wiedergegebenen Stricke um die Handfesseln fallen erst auf den zweiten Blick ins Auge, so sehr dominieren die aufschwingende Beweglichkeit und das summarische Anempfinden über die Details.

Wir wissen nicht, wo die Statue in der Universitätskirche gestanden hat. Der in der Tat pathetische Aufblick könnte damit zu erklären sein, dass sie auf ein »Zielbild« bezogen war, möglicherweise auf die große *Kreuzigung* im mittleren Register des Hochaltars. Jedenfalls kam es zu einer nach außen gerichteten, auf die Einfühlung des Betrachters abzielenden Emotionalisierung des spätmittelalterlichen Bildtypus, der viel stärker von Verinnerlichung geprägt war. Das Ergebnis stand, mehr als jede andere Skulptur der Echterzeit, in besonderem Einklang mit den Forderungen der katholischen Reformliteratur an die künstlerische Wiedergabe religiöser Themen. D.D.

Literatur: MADER 1915, S. 678 | BRUHNS 1923, S. 203–204 | HELM 1976, S. 115–116 | LUSIN 1980, S. 54

13.7

Niederländischer oder deutscher Bildhauer

(Jan II. Robijn?)

Salvator, Jungfrau, acht Apostel

(Entwurfszeichnungen für den Hochaltar der
Universitätskirche?) | 1583–1586 (?)

Tusche (teilweise laviert) und Bleistift auf Papier,
313 x 198 mm

a) **Salvator**

Inv. 891

b) **Jungfrau Maria (unter dem Kreuz?)**

Inv. 4892

c) **Jakobus d. Ä.**

Inv. 4893

d) **Johannes Evangelist**

Inv. 4894

e) **Judas Thaddäus**

Inv. 4895

f) **Bartholomäus**

Inv. 4896

g) **Philippus**

Inv. 4897

h) **Matthias**

Inv. 4898

i) **Jakobus d. J.**

Inv. 4899

j) **Simon**

Inv. 4900

Würzburg, Martin von Wagner Museum der
Universität Würzburg, Inv. 4891–4900

Die echtersche Universitätskirche war den Aposteln geweiht. Die zeitgenössische *adumbratio* (Kat. 21.3) beschreibt drei Orte, an denen sie an und in dem Sakralbau dargestellt wurden: Über dem Portal befand sich das Relief eines Apostelabschieds. Der von dem flämischen Bildhauer Jan II. Robijn 1583–1586/87 geschaffene Hochaltar (siehe BRUHNS 1923, S. 141) zeigte im obersten Register eine ebenfalls reliefierte Darstellung des Pfingstwunders, desselben Themas also, das auch für das Relief über dem Portal des Kollegiengebäudes gewählt wurde. Eine Statue des Salvators bekrönte den Altar; darunter verteilten sich Einzelfiguren der Jünger über die Altararchitektur (Verse 523–531; SCHLEGELMILCH 1995, S. 29 A–29 B). Über deren konkrete Anordnung sagt die *adumbratio* nichts. Vermutlich hat man sie sich ähnlich vorzustellen wie beim Ochsenfurter *Zwölfapostelaltar* (Kat. 20.7) oder dem ehemaligen Hochaltar der Mainzer Jesuitenkirche von 1593, einem Werk des gleichfalls flämischen Bildschnitzers Jakob Major (dazu SCHLEGELMILCH 2003, S. 398–419). In beiden Werken sind



13.7.a



13.7.b



13.7.c



13.7.d

die Jünger so an den Seiten angeordnet, dass sie das Altarkorpus wangengleich begleiten. SCHLEGELMILCH 2003, S.228 bringt den plausiblen Vorschlag ins Spiel, dass sie in Würzburg auf Vorsprüngen und Gesimsen standen.

Auf dieses Statuenensemble der Universitätskirche könnten die zehn ganzseitigen, zu einem Heft gebundenen Zeichnungen zu beziehen sein, wenn diese Zuweisung auch Spekulation bleiben muss. Ein früherer Vorschlag, sie Hans Ulrich Bühler zu geben (Heinrich Geisler), entbehrt jedoch der stilkritischen Grundlage. – Wenigstens drei der Zeichnungen enthalten unabwiesbare Hinweise darauf, dass sie für eine architektonische Umgebung gedacht waren: Judas Thaddäus setzt seinen linken Fuß auf eine Volute, unter Philippus ist ein Treppenabsatz zu erkennen, Matthias lehnt sich an eine von Akanthus begleitete Volute, während sein rechter Fuß erhöht auf einer weiteren, horizontalen Volute ruht. Vor allem letztere Zeichnung legt die Annahme nahe, dass es sich bei den Würzburger Blättern um Bildhauerzeichnungen handelt. Die etwas gedrungene Erscheinung der meisten Figuren deutet auf eine hohe Aufstellung hin – in der Regel kalkulieren Bildhauer eine Untersicht in ihre Proportionierung mit ein.

Freilich stehen Untersuchungen zur Bildhauerzeichnung, zumindest für die transalpine Skulptur, nur in sehr begrenztem Umfang zur Verfügung. Die Modellierung durch zarte Lavierung auf der einen, durch schwarze Punkte oder kurze Linien auf der anderen Seite ist für weite Teile der deutschen und niederländischen Zeichenkunst um 1600 charakteristisch, nicht nur für Bildhauer wie Adriaen de Vries (*Apollo*, 1594/96, Danzig, Museum) oder Hans Reichle (*Apostel Jakobus der Ältere*, 1608, Stuttgart, Staatsgalerie). Von ›Bildhauerzeichnung‹ im engeren Sinne lässt sich vielleicht um diese Zeit noch gar nicht sprechen – in München fertigte der Maler Friedrich Sustris reihenweise Entwürfe für Bildhauer an. Das Fehlen eines landschaftlichen Kontexts deutet aber auf einen Bildhauer als Verfertiger der Würzburger Zeichnungen hin. Auch die Schraffuren sind für zeichnende Maler um dieselbe Zeit selten, während Bildhauer sie seit der Renaissance als Darstellungsmittel nutzten. Zudem ist über jeden



13.7.e



13.7.f



13.7.g



13.7.h



13.7.i



13.7.j

der *Apostel* ein mit Bleistift gezeichnetes Diagramm gelegt, das möglicherweise der Berechnung des benötigten Materials diene.

Nur die Jungfrau Maria am Anfang der Serie kommt ohne Lavierung aus, allein die disziplinierte Schraffur modelliert die Figur. Die Christusfigur entspricht der kurzen Charakterisierung, die in der *adumbratio* für die bekrönende Statue des Hochaltars – »Imago Salvatoris in apice altaris« – vorgenommen wird, nämlich mit der Weltkugel im linken Arm und die rechte Hand zum Segen erhoben (Vers 525: »Orbem laeva gerit, pacis dat dextera signum«; SCHLEGELMILCH 1995, S. 29 A). In der Zeichnung ist der Globus gestirnt, um Christus als Herrscher über Himmel und Erde auszuzeichnen. Die *Jungfrau* könnte für die zentrale *Kreuzigung* des Altars vorgesehen gewesen sein. Hier konzentriert sich der anonyme Autor allein auf emotionale und heilsgeschichtliche Aspekte, woraus für das Aussehen dieser Figur kein genauere Aufschluss zu gewinnen ist. Auffälligerweise erwähnt er jedoch keinen Johannes Evangelist unter dem Kreuz; auch in der Zeichnungsfolge ist er unter die *Apostel* gereiht und nicht als Pendant zur *Jungfrau* konzipiert.

Für die *Apostel*-Serie wurde die Technik variiert, indem der Zeichner Lavierung und Schraffur kombinierte; sie zumindest dürften alle von derselben Hand stammen, die aber wahrscheinlich auch den *Salvator* und die *Jungfrau* gezeichnet hat. Der stilistisch-technischen Kohärenz steht eine betonte Differenzierung der Figurentypen gegenüber. Manche sind bäuerlich-derb, für andere wurde eine Eleganz und Elastizität angestrebt, die ihre Wurzeln in der Formensprache der manieristischen Skulptur Italiens hat. Eine solche gesuchte Pose nimmt etwa der *Heilige Matthias* ein: an die Architektur gelehnt, lesend und die Hellebarde haltend. Die forcierte Torsion des *Heiligen Jakobus des Älteren* fand einen Nachfolger im *Heiligen Martin* am Hans Junckers Altar der Aschaffener Schlosskapelle (1609–1613).

Das Apostelpatrozinium des Hochaltars war in Würzburg einmalig. So wie Christus in den Reliefs dieses Retabels mehrmals und dann noch einmal als vollrunde Figur auf der Spitze vorkam, so wurden auch die *Apostel* in Form einzelner Statuen zusätzlich hervorgehoben – als Ermunterung der

Studenten, sich zu neuen Aposteln berufen zu fühlen. Wegen der alten Würzburger Provenienz der Zeichnungen ist es nicht verwegen, sie mit dem zentralen Ausstattungstück der Universitätskirche in Verbindung zu bringen. D.D.

Literatur: –