

Stefan Bürger und Iris Palzer

›JULIUSSTIL‹ UND ›ECHTERGOTIK‹

Die Renaissance um 1600

Durch Julius Echter von Mespelbrunn wurde die Baukultur im Hochstift Würzburg zweifellos auf ein neues künstlerisches Niveau gehoben.¹ Ein prägendes Charakteristikum der von ihm veranlassten Baukunst, die anderswo vom Stil der Spätrenaissance geprägt war, ist der auffallend hohe Anteil gotischer Formen, der die Forschung dazu führte, das sonderbare nachgotische Phänomen als »Stil gegen die Zeit«, als ›Echtergotik‹ oder ›Juliusstil‹ zu bezeichnen [Abb.1].² Die Vorstellung einer linearen, gleichsam bruchlosen Stilentwicklung von der (Spät-) Gotik hin zur Renaissance diente als Maßstab für die Annahme eines historisierenden Ansatzes, der im Gotischen das Alte, Altehrwürdige, auch Altgläubige gesehen habe.³ Deshalb sei dem gotischen Stil eine hohe Bedeutung innerhalb einer konfessionell instrumentalisierten Baukunst zugekommen: Weil Echter ein wichtiger Akteur der Katholischen Reform war, galt der gotische Stil unter seinem Regiment als Träger eines kontinuierlichen, gefestigten Katholizismus.

Doch verband Echter mit ›seinem‹ Stil tatsächlich eine solche Bedeutungsebene? Oder ist diese Vorstellung eher das Produkt eines fortwährenden konfessionellen Kulturkampfes bzw. eine kunsthistorische Denkfigur innerhalb der Stil- und Geistesgeschichte? Forschungen zu anderen Aspekten der Baukultur jenseits des Stils stellen die seit langem etablierte These in Frage.⁴ Denn (auch) Gotisches war bis nach 1600 ein Teil des gebräuchlichen, technisch höchst anspruchsvollen architektonischen Formenrepertoires und zum Teil sogar eine exklusive Möglichkeit für Eliten, sich über die Architektursprache abzuheben. Die vielfältigen Vermischungen von Formen der Spätgotik mit denen der Renaissance führten zu einer enormen Verbreiterung des baukünstlerischen Repertoires, aus dem Auftraggeber und Architekten unterschiedlich schöpften.⁵ Dass Echter die mediale Reichweite architektonischer Stile vor Augen hatte, legt die ›Steinerne Stiftungsurkunde‹ nahe, auf der ein gotischer Turm mit ›Echterspitze‹ und ein Renaissancetempel im Blickfeld des Fürsten nebeneinander stehen, wobei nur der Kirchturm den Himmel berührt [Abb. 2].

Die Baukunst der Echterzeit weist viele gotische Formen auf: Spätgotische Portale, Fenster, Maßwerk- und Gewölbeformen wurden variantenreich mit Säulenordnungen, Rahmungen und Ornamentierungen der Renaissance kombiniert, wie sie über die



Abb. 1 Würzburg, Alte Universität, Nordflügel, Maßwerkfenster und Portal der Neubaukirche

Vermittlung durch Architekturtrakte und Säulenbücher der Zeit auch nördlich der Alpen kanonisch wurden (siehe Kat. 13.1–13.5). Da gemäß moderner Stilauffassung im Unterschied zum Neuen und Innovativen der Renaissance das Gotische als altertümlich galt, sah sich die Forschung veranlasst, diese architekturhistorische Sonderleistung im Zuge einer als modern und frühabsolutistisch empfundenen Herrschaft Echters als möglichst positiv zu würdigen. Die Verwendung der gotischen Formen um 1600 wurde damit erklärt, dass Echter mit der ›Stilwahl‹ bewusst ältere baukulturelle Leistungen aufleben lassen wollte, um im Zuge der katholischen Reform architektonisch sichtbar an vorreformatorische Formen und Werte anzuknüpfen. Behauptet wird, dass mit handwerklich-traditionellen Mitteln gezielt gegenreformatorische Ansichten vertreten und Absichten verfolgt wurden. Dabei soll Julius Echter die Gotik als »Chiffre für die Wiederanknüpfung an eine



Abb. 2 Hans Rodlein, *Werke der Barmherzigkeit und Stifterfigur* (»Steinerne Stiftungsurkunde«), 1577/78, Ausschnitt. Würzburg, Juliusspital, Durchfahrt zum Innenhof

kirchliche Blütezeit erschienen sein, die vor der reformatorischen Ära Frankens lag. Dieser Traditionalismus war Grundlage seines gesamten Handelns, in das seine Bautätigkeit völlig eingebettet war.«⁶

Zusammenfassend wird die echterzeitliche Stilmischung als Teil und Ausdruck eines ehrgeizigen Bauprogramms gewürdigt, wobei sich in der Forschung trotz mancher Bedenken, die rückwärtsgewandten Stilmerkmale mit zukunftsorientierten

fürstbischöflich-ideologischen Motivationen zu verknüpfen, die Vorstellung eines ausgeprägten regionalen Traditionalismus, basierend auf dem Vermögen des spätgotischen Steinhauer- und Steinmetzhandwerks, verfestigte.⁷ Das Stilphänomen ließ sich so als konfessionelles und auch als politisches Instrument des Fürstbischofs würdigen.⁸ Die ordnende Hand des Fürstbischofs führte das lokale Handwerk, welches gotische Formen tradierte und revitalisierte, mit niederländischen Bauleuten und Bildhauern zusammen, die in den Renaissanceformen geschult waren. Das Ergebnis gilt seither als für die Echterzeit typische hochstiftisch-würzburgische Variante des in Deutschland im 16. und frühen 17. Jahrhundert verbreiteten Mischstils, der gotische Elemente mit Renaissanceformen kombinierte.⁹

Mit Begriffen wie »Chiffre« oder »Programm« wird versucht, den aufgrund fehlender aussagekräftiger Schriftquellen nur schwer überbrückbaren Abstand zwischen den Motivationen des Auftraggebers und den Formen der Architekturen als Bedeutungsträger aufzufüllen.¹⁰ Viele Absichten und Akteure, die die Baukultur mitbestimmten, bleiben jedoch unsichtbar. Sichtbar gemacht werden immer wieder das formal Einheitliche und konfessionell Programmatische, denn dieses bietet sich für Unterfranken als identitätsstiftende Komponente kulturellen Selbstbewusstseins geradezu an: Mit Begriffen wie »Echtermotik« und »Juliusstil« wurden Denkmuster geprägt. Sie waren Ausdruck wirkmächtiger Beweisführungen, die eine Vereinnahmung des Stils für den konfessionellen Konflikt und allgemein die Wechselwirkungen zwischen Politik und Kunst mustergültig vor Augen führen wollten. Das dabei herausgearbeitete sinnstiftende Potenzial dieser Sonderstellung gehört inzwischen zum kulturellen Erbe der Region, worauf sich bis heute ein unhinterfragtes Selbstverständnis gründet.

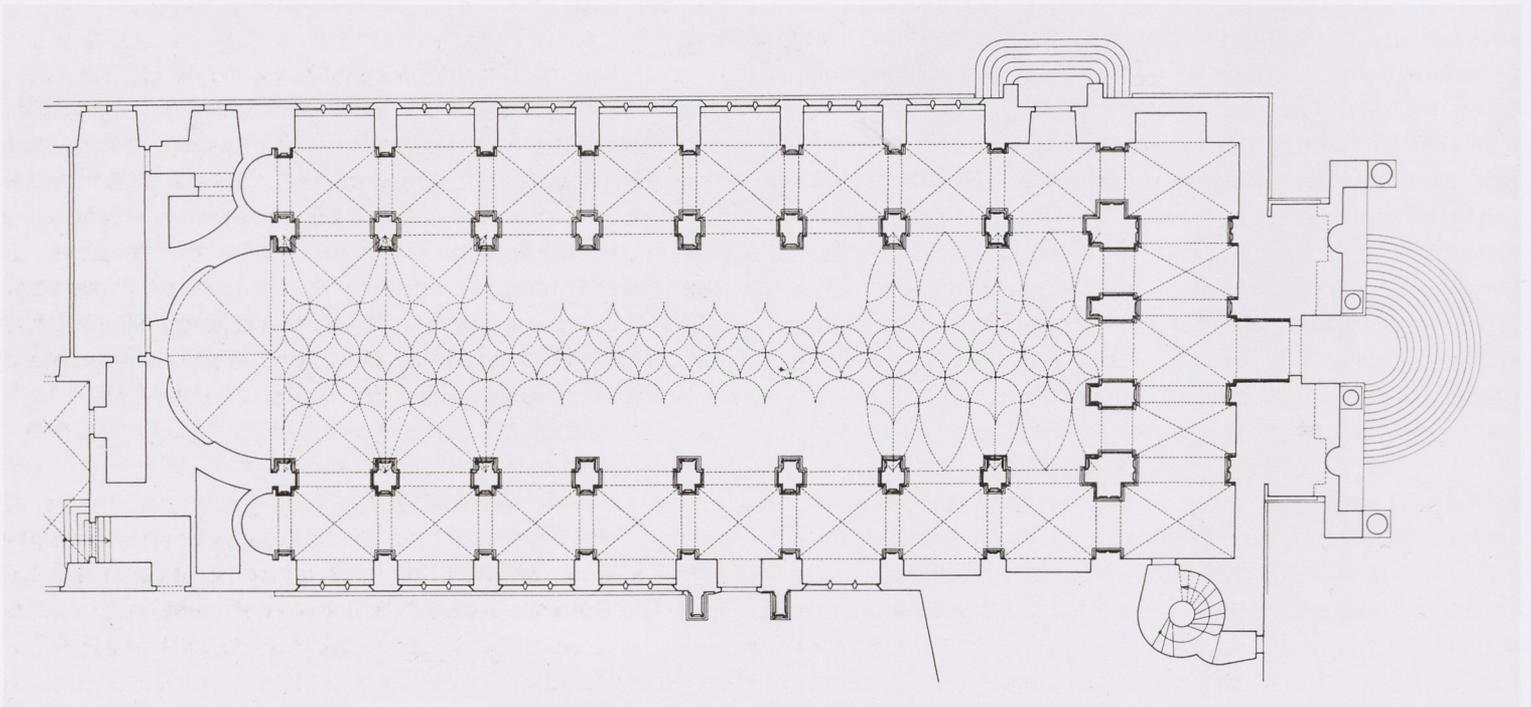


Abb. 3 Grundriss der Würzburger Neubaukirche mit Gewölberekonstruktion

Doch es treten Ungereimtheiten hinsichtlich dieses Denkmusters zutage, denn beispielsweise ist das Schlingrippengewölbe, das einst die Universitätskirche überspannte, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine moderne und zugleich technisch höchst anspruchsvolle Bauleistung gewesen.¹¹ Es dürfte dem Gewölbe der Durchfahrt ähnlich gewesen sein [Abb. 3, 4]. Es ist nicht vorstellbar, dass sich mit einer solchen Wölbform eine historisierende Absicht verband, denn sie konnte nichts wiederaufleben lassen, weil sie neu war. Derartige Gewölbelösungen und Bautechniken waren auch nicht einfach auf Wunsch reproduzierbar. Die komplizierte Bautechnologie musste im Handwerk bekannt und damit aktuell gewesen sein. Zudem gehörten die kunstvollen Schlingrippengewölbe zur höchsten Stillage der höfisch-fürstlichen Baukunst des späten 16. Jahrhunderts. Und ausgerechnet jenes Schlingrippengewölbe, welches einst die Neubaukirche als fürstbischöfliches Hauptwerk und Gehäuse des Herzgrabes Julius Echters bekrönte, war eine Bauform, die nach der Mitte des 16. Jahrhunderts vornehmlich in protestantischen Hofkirchen hoch geschätzte Anwendung fand und damals gerade nicht besonders alt und katholisch wirkte.

Ist damit der allgemeinen Vorstellung von einem traditionalistischen Bezug auf den alten Glauben der Boden entzogen? Es wäre neu zu fragen und zu begründen, welche Intention mit der Stilmischung verfolgt wurde. Zunächst wäre zu konstatieren, dass die nordalpine Baukunst nicht als schlichte Stilgenese von ›noch Spätgotik‹ zu ›schon Renaissance‹ verstanden werden darf, sondern als Komplex ungleichmäßig durchmischter Formensprachen.

Für die Forschung ist zweifellos der große Bestand an entsprechender Architektur in Unterfranken interessant, auch jenes spezifische Mischungsverhältnis ihrer Formen, die sich der (Spät-)Gotik und Renaissance unterschiedlicher Provenienz zuordnen lassen. Die wissenschaftliche Prägung des Phänomens speiste in hohem Maße jenes lokale, identitätsstiftende Interesse, das die Forschungsgeschichte massiv durchdrungen hat. So muss grundsätzlich gefragt werden, inwiefern der bisherige Erkenntnisstand den baulichen Bestand objektiv erfasst hat oder dieser einer Selektion und regionalen Aneignung unterlag – ob bewusst oder unbewusst. Möglicherweise erweist sich die Denkfigur ›Echtermotik – Juliusstil‹ als Ergebnis eines interessengelenkten Diskurses oder als Komplex mit Verwerfungen, die durch eine auf den Stil konzentrierte Sichtweise verursacht wurden. Dahin gehend gibt es bemerkenswerte gegenteilige Auffassungen. Herrmann Hipp hat beispielsweise gefordert, gerade jene Bauwerke, die eklatant gegen die etablierten Stil- und Denkmuster der Kunstgeschichte verstoßen, ernst zu nehmen und zu überlegen, ob nicht eher Fragen zur Architektur als Bedeutungsträger, weniger Stilfragen zum sinnstiftenden Kern der Objekte vordringen lassen.¹² So ist zu bemerken, dass sich bisherige Forschungen nur selten auf das jeweils Merk-Würdige und Außer-Ordentliche richten, sondern vornehmlich auf Gleiches und Typisches schauen. Die enorme Objektfülle an Echtermbauten begünstigte diese Sichtweise und trug zur Konstitution einer abgeschlossenen Bautengruppe und zur Abschottung gegen andere Deutungsmöglichkeiten bei.¹³

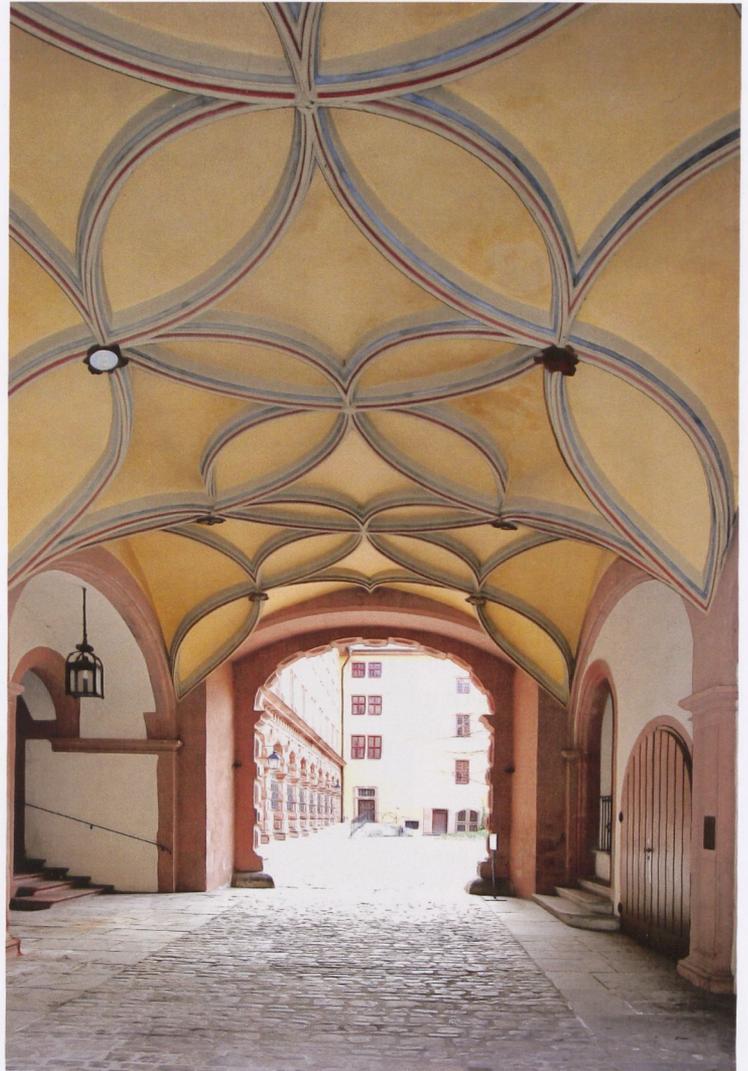


Abb. 4 Würzburg, Alte Universität, Gewölbe der Durchfahrt

Es ist verständlich, dass die Kunstgeschichte Interesse daran hat, Bauwerke als artifizielle Leistungen möglichst genialer Architektenpersönlichkeiten herauszuarbeiten. Gern und bisweilen etwas bedeutungsheischend wird der Anschluss an das Normative und die Erhabenheit der italienischen Renaissance als Leitepoche gesucht. Die Würdigung der Architektur als nahezu autarke Kunst sowie der Architekten als frei agierende Künstler vergrößerte die Kluft zwischen spätem Mittelalter und Renaissance künstlich.¹⁴ Die Ergebnisse zum Fürstbistum Würzburg verhielten sich jedoch zu dieser kunsthistorischen Strategie geradezu diametral: Nicht viele Baukünstler sollen, sondern ein Auftraggeber soll die Baukunst seiner Epoche geprägt haben, was die Spannungen und Deutungskonflikte im Umgang mit dem ›Echtermotik‹ verstärkte. Seitens der Spätgotik- und Renaissanceforschung sind mittlerweile viele Kontinuitäten aufgedeckt worden; Bauprojekte werden zunehmend als Ergebnisse kollektiver Entwurfs- und Bauprozesse gewürdigt.¹⁵

Unbestreitbar ist das Ansinnen Echters anzuerkennen, mit seiner Baukunst etwas ausdrücken zu wollen. Das beweisen die zahlreichen Inschriften an Bauten und die programmatisch moti-

vierten Darstellungen von Bauwerken in Malerei und Buchdruck (Kat. 4.3, 4.4, 5.4, 12.4). Jedoch liegen die Motivationen, die den Fürstbischof mit seinen Bauwerken verbanden, aufgrund fehlender Quellen weitestgehend im Dunkeln. Die Unkenntnis dieser Verbindungen zwischen den Ideen des Auftraggebers und den ausgeführten Architekturen bedingte – bzw. erlaubte – es, diese Lücken mit Behauptungen aufzufüllen. Des Nachfragens würdig sind folgende Sachverhalte:

Wenn Julius Echter ein erhöhtes Interesse an architektonischer Gestaltung hatte, war dann die Bauorganisation so beschaffen, dass er Einfluss und Kontrolle ausüben konnte?

Wenn Echter nach Einfluss und Kontrolle strebte, warum fanden gerade jene Wölbformen seinen Zuspruch, die aufgrund des zur ihrer Errichtung nötigen hohen Spezialwissens kaum eigene Zugriffsmöglichkeiten boten?

Beruheten die artifiziellen Wölbformen überhaupt auf einheimischen Leistungen oder wurden sie als fremd, anders- oder neuartig wahrgenommen?

Wäre es denkbar, dass sich mit der exklusiven Wölbkunst eher ein elitärer Anspruch verband?

Warum wurden protestantisch-höfische Baukonzepte adaptiert?

Welche konkreten konfessionellen Ursachen und machtpolitischen Absichten könnten der Anlass dafür gewesen sein?

Welche Rolle fiel den innenpolitischen Gegenspielern als ›Adressaten‹ der echterschen Baukunst zu? Warum soll die Baukunst nur ein konfessionelles, außenpolitisches Instrument gewesen sein?

Wie waren innenpolitische Konstellationen beschaffen, damit es möglich war, über das Medium der Baukunst im Zuge der katholischen Reform machtpolitische Positionen neu zu besetzen und zu behaupten?

Somit spannen sich viele offene Fragen zwischen den Bauherrn, den Bauleuten, den Bauwerken und ihren Betrachtern: War die Baukunst der Echterzeit nur von den Ideen Echters getragen oder wer nahm noch, mit welchen Absichten, in Abgrenzung zu wem und was und mit welchen Mitteln an den jeweiligen Formbildungsprozessen teil? Es wird Zeit brauchen, das Wechselverhältnis von Architekten und Bauhandwerk, die Rolle der Architektur im Zusammenspiel aller Kunstgattungen und die medialen Aufgaben und Zielgruppen der Bauprojekte neu zu bestimmen.

1 Siehe NIEDERMAYER 1864 (1860); HERBST 1969; MÜLLER 1974; KUMMER 1995 b; KUMMER 2004; SCHOCK-WERNER 2005.

2 Siehe KIRSCHBAUM 1930; ROESCH 1938; HIPPE 1979; SUTTHOFF 1989; SCHOCK-WERNER 2005, S. 17–27; vgl. KUMMER 2011, S. 89.

3 Zu historisierenden Effekten: GÖTZ 1985.

4 Zur Bedeutung von Stil: HOPPE 2007; HOPPE/MÜLLER/NUSSBAUM 2008; bes. HOPPE 2008.

5 Siehe SCHMOLL 1970; NEUGEBAUER/JÄGER 2010; bes. BÜRGER 2010.

6 Siehe SCHOCK-WERNER 2005, S. 458.

7 Siehe HIPPE 1979; SCHOCK-WERNER 2005; SCHNEIDER 1999; SCHNEIDER 2004 b; KUMMER 2004; KUMMER 2011.

8 Siehe dazu die Überlegungen im Essay Sektion 2 (Fabian Müller).

9 Siehe KUMMER 2011, S. 88–89, mit Verweis auf SCHOCK-WERNER 2005; HIPPE 1979; SCHNEIDER 1999, S. 45–60.

10 Grundlegend zur Architektur als Bedeutungsträger: BANDMANN 1951.

11 Siehe SIB 2013; BÜRGER/ANWAND 2013.

12 Vgl. HIPPE 1979.

13 Vgl. den bei SCHOCK-WERNER 2005 verwendeten ›Katalog‹.

14 Siehe BARTETZKY 2004.

15 Dazu: NUSSBAUM/EUSKIRCHEN/HOPPE 2003; BARTETZKY 2004; NEUGEBAUER/JÄGER 2010; SCHRÖCK/KLEIN/BÜRGER 2013; BÜRGER 2013.

14.1

Neun Balusterfragmente aus der
Universitätskirche | 1586–1591

Sandstein, teilweise ergänzt

a) Schaftfragment mit Torus und starker
Absplittterung

Höhe: 24,1 cm, Durchmesser: 13,2 cm

b) Schaftfragment mit Torus und Absplittterung

Höhe: 23,4 cm, Durchmesser: 12,9 cm

c) Konisches Schaftfragment

Höhe: 24 cm, Durchmesser: 6,4–8,2 cm

d) Leicht konisches Schaftfragment mit
ZiertorusHöhe: 17,2 cm, Durchmesser: 6,6–7,7 cm,
Durchmesser Torus: 7,9 cme) Konisches Schaftfragment mit rundem
AbschlussHöhe: 27,3 cm, Durchmesser: 8,5–12,8 cm,
Abschluss: 8,7 cmf) konisches Schaftfragment mit runden
AbschlussHöhe: 25,8 cm, Durchmesser: 9,1–12,6 cm,
Abschluss: 8,7 cmg) Balusterbasis mit Schaftfragment und
Ziertorus

Höhe: 14,5 cm, Durchmesser: 12,6 cm

h) Schlussbaluster mit Wandanstückung

36,6 × 14,9 × 23,3 cm

i) Balustradenfragment

82,9 cm × 45,5 × 9,2 cm

Würzburg, Alte Universität

Mit solchen elegant ausgearbeiteten Balustern ließen sich schrankenartige Balustraden errichten. Die Brüstungen von Balkonen, Altanen oder Terrassen grenzten Schau- und Betrachterräume voneinander ab. Durch die Alternierung von blickversperrenden Säulen und freigegebenen Durchblicken wirken sie zugleich aber auch vermittelnd. In der Universitätskirche besaßen die Emporen Balustraden. Die dort Stehenden konnten wie in einem Theater über die Brüstungen hinweg die liturgischen und zeremoniellen Handlungen in der Kirche gut sehen, aber auch von anderen gut gesehen werden. S.B.

Literatur: –



14.1.a



14.1.b



14.1.c



14.1.d



13.7.e



14.1.f



14.1.g



14.1.h



14.1.i

14.2

Drei Fragmente aus dem ursprünglichen
Gewölbe der Universitätskirche | 1586–1591

Sandstein

a) Schlussstein eines fünfrippigen Gewölbes

33,3 × 35,7 × 27,2 cm

b) Schlussstein eines sechsrippigen Gewölbes

31,2 × 32,7 × 15,2 cm

c) Gewölberippenstein mit Doppelkehlung

19,9 × 12,6 × 14 cm

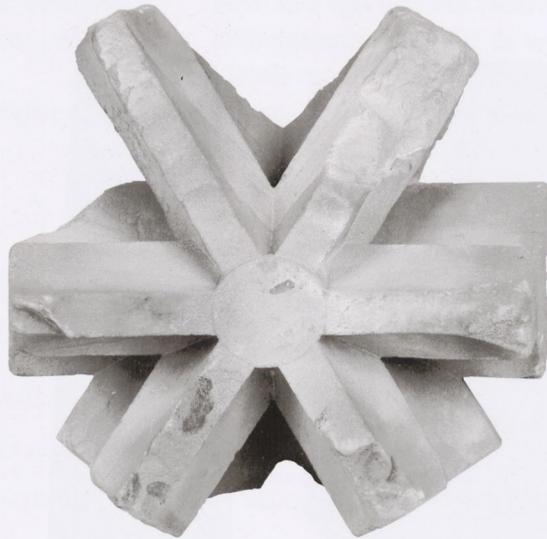
Würzburg, Alte Universität

Die Gewölberippen weisen spätgotische Doppelkehlen auf. Mit ihnen ließ sich, wie mit Säulenkanelluren, das Licht so modellieren, dass es facettenreich über die Bauglieder gleitet. Mit eckigen Eisendübeln wurden die Rippen verbunden. Kleine, runde Dübel in Schlusssteinen dienten wohl dazu, die Werksteine drehbar auf dem Lehrgerüst zu arretieren, um ihre Lagen zueinander auszurichten. Später wurden an den Dübeln oft vergoldete Sterne appliziert, um das Gewölbe so auszuschnücken, dass es das Firmament evokiert. Das Schlingengewölbe der Universitätskirche sollte wie ein Himmel über einer Straßenflucht erscheinen, um auf das Herzgrab Echters hinzu-
führen. S.B.

Literatur: –



14.2. a



14.2. b



14.2. a

14.3**Vier weitere bauplastische Fragmente aus der Universitätskirche | 1586–1591**

Sandstein, teilweise ergänzt

a) Fenstermaßwerkfragment

42,9 × 64,7 × 18,3 cm

b) Fenstermaßwerkfragment

22,2 × 35,1 × 17,5 cm

c) Fensterstabwerkfragment

14,1 × 18,8 × 17,7 cm

d) Dorisierendes Kapitell aus den Erdgeschossarkaden

Oben: 65,4 × 54,8 cm, Durchmesser unten: 47,7 cm,

Höhe: 33,9 cm

Würzburg, Alte Universität

Die Kunst des Bauens besteht darin, einen großen Baukörper bis ins Detail zu gestalten – oder umgekehrt: kunstvolle Details in einen baulichen Zusammenhang zu bringen. Solchen Fragmenten können viele Informationen entnommen werden. Die Formqualität, d. h. der Detailgrad und die

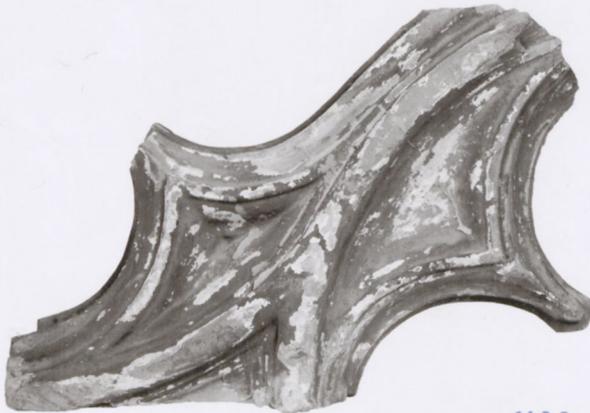
Präzision der Ausführung, gibt Aufschluss darüber, welchem Anspruch das Bauvorhaben folgte, wobei es einen Unterschied ausmachte, ob die betreffende Form für eine Fernsicht im Außenbereich (z. B. einen Giebel) oder für die Nahsicht oder Innenbereich gefertigt wurde (Portal, Bildrahmung o. a.). Die zierlich und sauber geschnittenen Profile zeigen an, dass die Architektur höchsten Ansprüchen zu genügen hatte.

Während bei den Kollegiengebäuden der Universität die Architekturteile wie Fenster oder Portale zwar geordnet, aber doch versatzstückhaft in die Bruchsteinfassaden integriert wurden, waren in der Universitätskirche alle Formen einer einheitlichen Gestaltung untergeordnet. In Renaissancebauwerken folgen die Formen einem Ordnungs- und Proportionsschema: Das Große bemaß sich aus einem Vielfachen des Kleinen bzw. umgekehrt. Die Formen und Größen der Werkstücke mussten beim Versetzen zueinander passen, was eine Herausforderung für den Entwurf und die Ausführung darstellte. Dies galt vor allem dann, wenn sich die Gestaltung wie in der Universitätskirche nicht nur in der Fläche abwickelte, sondern eine

räumlich komplexe Struktur ausbildete, die sogar über das gewöhnliche Maß hinaus statischen Anforderungen unterlag, um ein weit gespanntes, massives Steingewölbe tragen zu können.

Bemerkenswert für die Baukunst Echters um 1600 ist, dass dabei zwei Stilfassungen kombiniert wurden. Die Aufrisse von Fassaden wurden zumeist in Renaissanceformen gestaltet, wie sie in den Traktaten musterhaft beschrieben wurden. Säulen oder Pfeiler mit Basen und Kapitellen gehören dazu, Akanthusblätter an den korinthischen Kapitellen, Eier- oder Perlstäbe an den Gesimsprofilen, Rollwerk oder auch Beschlagwerk wie an der Konsole bestimmen die Dekorationen. Die Universitätskirche weist aber auch andere Formen auf: mittelalterlich wirkende Maßwerke in den Fenstern, zu denen die Fragmente mit den geschweiften Profilen gehören. Und anders als heute wurde der Kirchenraum nach oben nicht mit einer glatten Tonne abgeschlossen, sondern trug ein durch Schlingrippen und bewegte Kappen reich gestaltetes Gewölbe. S.B.

Literatur: –.



14.3.a



14.3.b



14.3.c



14.3.d