

Stefan Bürger

DIE ALTE UNIVERSITÄT UND IHRE NEUBAUKIRCHE IN DER STADT WÜRZBURG ALS TUGENDPROGRAMM

Der Stadtbau unter Julius Echter von Mespelbrunn als
wertsteigernde Alternative zur formalen Idealstadt

Das historische Stadtbild Würzburgs wurde entscheidend durch die Aktivitäten des Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn geformt und gestaltet.¹ Die Maßnahmen in seiner Amtszeit von 1473 bis 1617 waren von gewaltigem Umfang. Dabei handelte es sich offenbar nicht bloß um eine punktuelle Modernisierung, sondern um eine prosesich offenbar nicht bloß um eine punktuelle Modernisierung, sondern um eine programmatische Neugestaltung der Stadt. Diese Programmatik verfolgte allerdings nicht das Ziel, eine neuzeitliche Idealstadt planmäßig umzusetzen und in dieser Planstadt den Herrscher als Ausgangs- und Zielpunkt gesellschaftlicher Ordnung zu fokussieren. Der Umbau Würzburgs zielte dennoch auf eine lokale Wertsteigerung, die den Herrscher – jedoch mit anderen Mitteln – als Haupt der sozialen Ordnung heraus hob. Doch mit welchen Mitteln gelang dies? Zunächst ist zu bemerken, dass die Baumaßnahmen eine flächendeckende Verdichtung und Verfestigung des Stadtbildes mit neuen Polen und Magistralen bewirkte, mit neuen Sichtachsen und Blickbeziehungen, mit neuen Einfassungen und Inszenierungen innerstädtischer Plätze und mit neu gesäumten Straßenräumen, wobei den Stadtpalais mit ihren Prunkgiebeln und -erkern eine wesentliche Rolle zufiel.² Die Maßnahmen betrafen somit nicht die konzeptionelle Übertragung eines Idealbildes auf die Stadtanlage und damit ein intellektuelles, theoretisch fundiertes Raumkonzept, sondern es handelte sich um eine gestalterische Komposition als Raumbild, die Vorhandenes motivisch und symbolisch ebenso einbezog, wie sie mit neuen Maßnahmen neue kompositorische Akzente setzte und damit neue Bedeutungszusammenhänge erzeugte.³

Innerhalb der Stadtneugestaltung gehörte neben dem Schlossumbau und dem Neubau des Juliusspitals die Errichtung der Alten Universität zu den herausragenden Bauprojekten. Auffallend ist, dass die Innenhöfe dieser drei Hauptobjekte wie öffentliche Plätze gestaltet wurden, vergleichbar den neuzeitlichen Platzanlagen wie beispielsweise in Perugia, Pienza, Brügge oder Brüssel. Dabei spielten Türme als städtebauliche Dominanten, die als Kirchtürme, Kasteleckbollwerke oder Belfriede Räume kirchlicher oder weltlicher Macht markierten ebenso eine Rolle, wie die stadttorartig gestalteten Portale und vor allem auch die Brunnen, die die Plätze als öffentliche Räume auszeichneten, das hoheitliche Wirken am Ort bezeugten und ggf. ikonographisch verstärkten. Für die Wahrnehmbarkeit des Raumbildes war von Belang, dass sich der städtische Organismus sowohl von oben her, vom Marienberg aus betrachten ließ, aber insbesondere darauf

geachtet wurde, dass die neuen Kompositionen und deren Bedeutungszusammenhänge im Stadtraum selbst sichtbar wurden.

Für das Lesen solch programmatischer, stadträumlicher Inszenierungen fällt der Alten Universität eine besondere Bedeutung zu. Im Unterschied zum Juliusspital hat sich im Wesentlichen der bauliche Zustand bzw. das Bild der Echterzeit erhalten. Und im Unterschied zur Festung Marienberg musste sich bautechnisch und symbolisch nicht auf einen älteren baulichen Bestand bezogen werden, so dass unterstellt werden kann, dass sich heute an der Alten Universität eine programmatische Idee des Fürstbischofs am ehesten ablesen lassen müsste. Es muss also nicht verwundern, dass das Ensemble von Universitätsgebäude und Neubaukirche ein Hauptgegenstand der Forschung war, ist und sicher auch bleiben wird.

Die Würdigung, die Beschreibung und Wertung der Alten Universität und ihrer Neubaukirche durch die Kunst- und Architekturgeschichte erfolgte vorzugsweise hinsichtlich ihres Typus und Stils im Verhältnis zu den regionalen, überregionalen und internationalen Entwicklungen der Zeit.⁴ (Abb. 1) Gesucht wurde danach, welche Modelle sich erkennen lassen, welche Ideale sie verkörperten, worin die Ideale wurzelten, welchen Aneignungen sie im Laufe der Zeit unterlagen, woher dann die konkreten Gestaltungen stammten und wie die Transfers nach Würzburg erfolgten. Diesbezüglich wird auch dieser Beitrag keine neuen Erkenntnisse liefern.

Doch es lassen sich neue Beobachtungen machen und neue Fragen stellen:⁵

Erstens ließe sich fragen, *wie* die Formen in ein Bauwerk gelangten, d. h. welche absichtsvollen Handlungen und Prozesse notwendig waren, damit die Gestaltung zu dem wurde, was sie ist. Es geht im Weitersten dabei auch um Bauorganisation und Bautechnik, um die Praktiken der Teilhabe und Gestaltung, die sowohl die Beteiligten als auch ihr gemeinsames Bauprojekt betreffen: Wie liefen die Formbildungsprozesse ab und wer war in den einzelnen Phasen beteiligt?

Zweitens ließe sich fragen, *wie* die Formen wirkten, um das Verhältnis von Bauwerk und Betrachter zu untersuchen. Was lösten die Formen aus und wie waren einst die Rezeptionsbedingungen zwischen Bauwerken und Betrachtern beschaffen? Für die Beantwortung solcher Fragen stehen leider kaum schriftliche Quellen zur Verfügung. Die Bauwerke selbst können aber als historische Quellen befragt werden, um ehemalige *Prozesse* und *Handlungen* soweit als möglich – hypothetisch – zu rekonstruieren. Es geht also nicht um die Suche nach typischen Mustern, nach stilistischen Analogien und dem Kanon der Formen: Das würde lediglich ein allgemeines Ausdrucksvermögen erklären. Ganz im Gegenteil bedeutet es, um die lokalen Bedeutungen der Gestaltungen besser zu verstehen, jene Formen zu untersuchen, die *ungewöhnlich* und *unüblich* sind. Im Umgang mit der Baukunst der sogenannten Nachgotik forderte Herrmann Hipp: »Als Bedeutungsträger sollten merkwürdige Bauwerke untersucht werden, mit denen sich die Stilgeschichte eh und je schwer getan hatte, weil sie gegen dieses erhabene Denkmuster der Kunstgeschichte offensichtlich provokant verstoßen. Aus der Unlösbarkeit der Frage nach dem Stil sollte die nach der Bedeutung herausführen.«⁶ Denn: Warum wurde sich einst genau für diese seltsamen Formen entschieden, wenn es doch vor und um 1600 einen stilistischen Hauptstrom und architektonischen Regelkanon gegeben haben soll?

DEO SCIENTIARVM DOMINO, ÆTERNÆQVE SAPIENTIÆ. S.

ACADEMIA IVLIANA WIR-
CEBURGENSIS, VNA CVM COLLEGIO S.
KILLIANI, TEMPORE ACADEMICO; A REVEREN-
dissimo in Christo Patre ac Domino, Domino IVLIO, Episcopo ibidem, & Francis Ori-
entalis Duce Illustrissimo, &c. Patre Patrie, promouenda Sapientiæ studijs, Religioni,
Reique publicæ Christianæ, flabulentia, & propagandæ, magnanimitè & au-
nificè, fundata, confutata, dotata: & cum æterna Nomini sui
laude, magnis Principibus fauentibus & con-
gratulantibus, dedicata,
vi. Id. Decemb. Anno. cfo. cLxxci.

In exemplum & memoriam po-
steritatis, & in honorem Tricen-
nialium Principatus & Pontifica-
tus IVLIANI, sic delineata &
edita ipso Annuiersario die eius e-
lectionis, Calendis Decembris,
Anno Salutis, M. D. C. III.



SAPIENTIÆ, IN ACADEMIA IVLIANA AVCTIO.
NANTIS, COELESTE PRÆCONIVM.



Ceipite disciplinam meam, & non pecuniam, doctrinam magis quam aurum eligit: Meliore est enim
Sapientia cunctis opibus pietiosissimis; & omne desiderabile, ei non potest comparari. Ego Sapientia
habito in consilijs, & erudini inter sum cogitationibus; Timor Domini odit malum; arrogantiam &
superbiam, & viam prauam, & os bilingue detestor. Meum est consilium & æquitas; mea est prudentia
mea est fortitudo: Per me Reges regnant, & legum conditores iusta decernunt: Ier me Principes imperant, & po-
tentes decernunt iustitiam; Ego diligentes me diligo, & qui mane vigilauerint ad me, inuenient me. Mecum sunt
diuitiæ & gloria, opes superbæ & iustitia; Melior est enim fructus meus, auro & lapide pretioso, & germina mea ar-
gento electo: In viis iustitiæ ambulo, in medio semitarum iudicij: Vt ditem diligentes me, & thesauros eorum re-
pleam. Prouerb: 8.

Abb. 1: Johann Leypolt, Ansicht der Alten Universität von Norden, 1604

I Einführung

Wenden wir uns am Anfang zunächst noch einmal dem ›Stil‹ der Neubaukirche zu. Als größte Abweichung vom Kanon der Renaissancearchitektur erscheint das spätgotische Schlingrippengewölbe. (Abb. 2, 3) Architekturhistorisch wurde versucht, es mit Begriffen wie ›Echtergotik‹ oder ›Juliusstil‹ in normative Auffassungen der älteren Stilgeschichte einzugliedern und zu historisieren.⁷ Entlang der inzwischen infrage stehenden Entwicklung, Abfolge und Verhältnismäßigkeit der Stilepochen Spätgotik/Renaissance wurde mehr oder weniger vorsichtig die Rolle des Gotischen neu bewertet. So urteilt z. B. Reinhard Helm: »Im Innenraum halten sich jedoch gotische Stiltendenzen (schmalhohes Mittelschiff, bemaltes Netzgewölbe und Kreuzrippengewölbe) mit der ›modernen‹ Bauweise eben die Waage (Kolosseumsordnung als ›Schauwand‹ vor den Emporen, Triumphbogenarchitektur, Apsiden). Ein Übergewicht zugunsten der Renaissance-Elemente entsteht aber schließlich durch die Inneneinrichtung (Altäre, Kanzel, Grabmal). Von diesen Gegebenheiten ist auszugehen, wenn man das Entstehen dieser Universitäts- und Grabeskirche des Bauherrn als gleichzeitiges Hauptwerk des Baumeisters G. Robin einerseits aus der ortsbedingten, konfessionell-politischen Lage im Fürstbistum und Herzogtum Franken unter Julius Echter verdeutlichen will.«⁸

Und innerhalb dieses Spektrums der unter Julius Echter – zeitgemäß und angemessen – verwendeten gotischen Formen, stellt die Gewölbeform einen Sonderfall dar, ohne dass dies bislang besonders gewürdigt wurde; wohl auch deshalb, weil die Wölbung seit dem Einsturz 1627 verloren ist.⁹ Dieses Gewölbe soll den Einstieg in das Thema bilden.

Forschung und Öffentlichkeit betonen die besondere Rolle des Fürstbischofs Julius Echter. Festung, Juliussspital und Alte Universität werden als Teile eines großartigen reformkatholischen Bauprogramms gewürdigt. Und innerhalb dieses konfessionellen Programms gilt die Universitätskirche als *der* herausragende baukünstlerische Akzent. Die Wertschätzung umfasst mehrere Facetten:

Aus stadtgeschichtlicher und städtebaulicher Perspektive stechen Julius Echters enorme Stiftungstätigkeiten und Bauaktivitäten hervor, die zu einer prägenden Neugestaltung des Stadtbildes führte, zu einer Neufassung der Bischofsstadt und des darin eingebetteten Kiliansdomes – letztlich auch zu einer Neuordnung der katholischen Sozialgemeinschaft und ihrer Institutionen. Aus historischer Perspektive werden die entscheidenden Maßnahmen, v. a. die Wiedergründung der Universität 1582, diesbezüglich der Stellenwert der Bildung und im Speziellen die Rollen der beteiligten Akteure hervorgehoben: bspw. die Reibungen zwischen Fürstbischof und Domkapitel oder die Rolle der Jesuiten. Aus reformationsgeschichtlicher Sicht interessiert besonders, welche Motivationen hinter der Wiedergründung der Universität standen, um zu verstehen, mit welchen Mitteln Julius Echter versuchte, reformkatholische Positionen zu festigen: Bspw. mussten alle Professoren im Zuge ihrer Berufung einen Eid auf das Tridentinische Glaubensbekenntnis ablegen.

Die Kunst- und Architekturgeschichte half, diese konfessionellen Aspekte zu untermauern.¹⁰ Die kirchenpolitische Dimension ließ sich besonders gut anhand der Universitätskirche darstellen: Betont wurde der römisch anmutende Innenraum und damit das enge Verhältnis zur Zentralgewalt der päpstlichen Kurie in Rom.¹¹ So fällt die prägnante Gestaltung der Universitätskirche mit jener Superposition der drei Säulen-



Abb. 2: Würzburg, Universitätskirche, Neubaukirche heute ohne Schlingrippenwölbung im Mittelschiff; der Raum war einst von einem gold- und buntfarbigem Rippenwerk überspannt, 1582–1591



Abb. 3: Würzburg, Alte Universität, Gewölbe der Durchfahrt mit Schlingrippengewölbe, 1582–1591

ordnungen ins Auge. Dagegen folgte das äußere Erscheinungsbild der Alten Universität viel eher nordalpinen Gepflogenheiten. Die Alte Universität übernahm in allgemeiner Weise den Typus eines Kollegiengebäudes, orientierte sich in der Stillage und im Stilmodus eher an neu gestalteten Residenzen des 16. Jahrhunderts im Alten Reich, weshalb stets betont wurde, die Universität würde so einen territorialherrschaftlichen Anspruch vermitteln.¹²

Bautypologische Analogien verstärken diese Sichtweise, weil sich u. a. anhand der Emporen zeigen lässt, wie eng die Neubaukirche mit dem höfischen, territorialherrschaftlich ausgeprägten Schlosskapellentypus verbunden war.¹³ Das bedeutet: Für die Lesart der kirchenpolitischen Dimension sollte der in der Sakralraumarchitektur angelegte Rombezug eine wichtige Facette bilden: Dieser wurde im späten 16. Jh. besonders durch die Bauaktivitäten der Jesuiten und die Leistungsfähigkeit italienischer Architekten bestimmt und verstärkt. Die Neubaukirche erscheint vor diesem Hintergrund als integrierender Teil dieses neuen globalen Katholizismus. Doch muss man kritisch anmerken, dass gerade die gewählte Superposition der Säulenordnungen für die römische Baukultur wenig normativ war. Ohnehin: Für die regionale, territorialpolitische Dimension wird

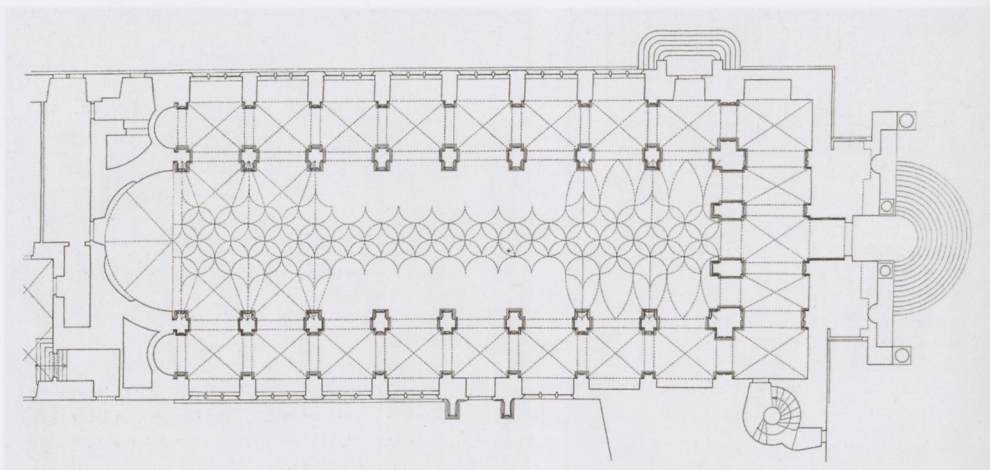


Abb. 4: Würzburg, Universitätskirche, Grundriss mit einem von Reinhard Helm rekonstruierten Wölbriss zum ehemaligen Schlingrippengewölbe der Neubaukirche

eher die schlosshafte Ausstrahlung der Universität maßgeblich gewesen sein: Denn die Anlage brachte mit der gewählten höfischen Stillage das Selbstverständnis Julius Echters als Landesherr und Patron zum Ausdruck.

Zudem wurde für den Bau der Würzburger Universitätskirche mit Joris Robijn (Georg Robin) ein niederländischer Architekt verpflichtet. Dessen nordalpine bzw. niederländische Gestaltungsmittel umfassten wiederum nur wenige, vereinzelte Fassadenelemente wie bspw. die Portale und Giebel der Kollegiengebäude. Die Baugliederung im Sakralraum orientierte sich an den architektonischen Gepflogenheiten der italienischen Renaissance, um eine moderne, sakrale und prächtige Wirkung zu erzeugen.

Doch dazu scheinen die Maßwerkfenster und vor allem das Gewölbe nicht zu passen, weil sie spätgotisch sind und altertümlich erscheinen. Die ›Vermischung‹ bzw. bewusste Kombination der beiden Formensprachen, Renaissance und Spätgotik, wurde vor dem Hintergrund der Reformation bzw. der innerkatholischen Reform als Brückenschlag zwischen altkatholischer Tradition und nachtridentinischer Moderne gedeutet.¹⁴ Die Tradition äußere sich dabei im Festhalten an alten spätgotischen Formen. So wie der neue Katholizismus die Gewohnheiten der Menschen vor Ort berücksichtigen musste, erfolgte die Tradierung auf der Basis der handwerklichen Gepflogenheiten, um so die Sehgewohnheiten der Menschen in die Gestaltungsprozesse der anstehenden Bauaufgaben miteinzubeziehen. So lauten gültige – doch höchst problematische – Auffassungen.

Denn, und das ist zu betonen, solche Schlingrippengewölbe gehörten weder zum Formrepertoire der niederländischen Baukunst, noch war diese spezifische Wölbart Allgemeingut in der spätgotischen Handwerkskunst oder gar in der lokalen Bautradition des Hochstifts Franken. Gewölbe, wie jenes der Empore der Stadtkirche in Bad Königshofen im Grabfeld, waren im Fürstbistum eine Ausnahme. Zudem gehört es mit seinen langen, geradlinigen Rippenzügen eher einer älteren baukünstlerischen Generation an.



Abb. 5: Dettelbach, Wallfahrtskirche Maria im Sand, Schlingrippenwölbung im Vorjoch des Chorraumes, bis 1613

Dagegen fußte das Schlingrippengewölbe der Neubaukirche, wie Reinhard Helm es rekonstruierte, auf jüngeren, hochmodernen Entwicklungen, besaß allenfalls mit dem Gewölbe in der Durchfahrt der Alten Universität eine unmittelbare Analogie (Abb. 4; vgl. Abb. 3) und mit dem Chorjochgewölbe der Dettelbacher Wallfahrtskirche einen frühen Vorläufer (Abb. 5).¹⁵ Erst nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erhielten drei Schlösser Kapellen mit ähnlichen Schlingrippengewölben – und bei allen Anlagen handelte es sich um protestantische Fürstensitze: der Grimmenstein in Gotha, das Berliner Stadtschloss und das Residenzschloss in Dresden (Abb. 6, 7).¹⁶ Keines dieser Gewölbe ist erhalten: das Gothaer Gewölbe lediglich durch eine Visierung bekannt,¹⁷ das Berliner durch Vorkriegsfotos und das Dresdner durch Kupferstiche.¹⁸ Solche innovativen und damals baukünstlerisch aktuellen Schlingrippen- und Schleifensternwölbungen gehörten im 16. Jahrhundert der obersten fürstlich-höfischen Stillage an und wurden oft von nachrangigen Eliten adaptiert. Jüngere Forschungen konnten nachweisen, welches enormes baukünstlerische Vermögen notwendig war, um ein solches Gewölbe überhaupt herzustellen. Entscheidenden Anteil an diesem Erkenntnisgewinn hatte u. a. die Neuwölbung der Dresdner Schlosskapelle zwischen 2009 und 2013 (Abb. 8).¹⁹

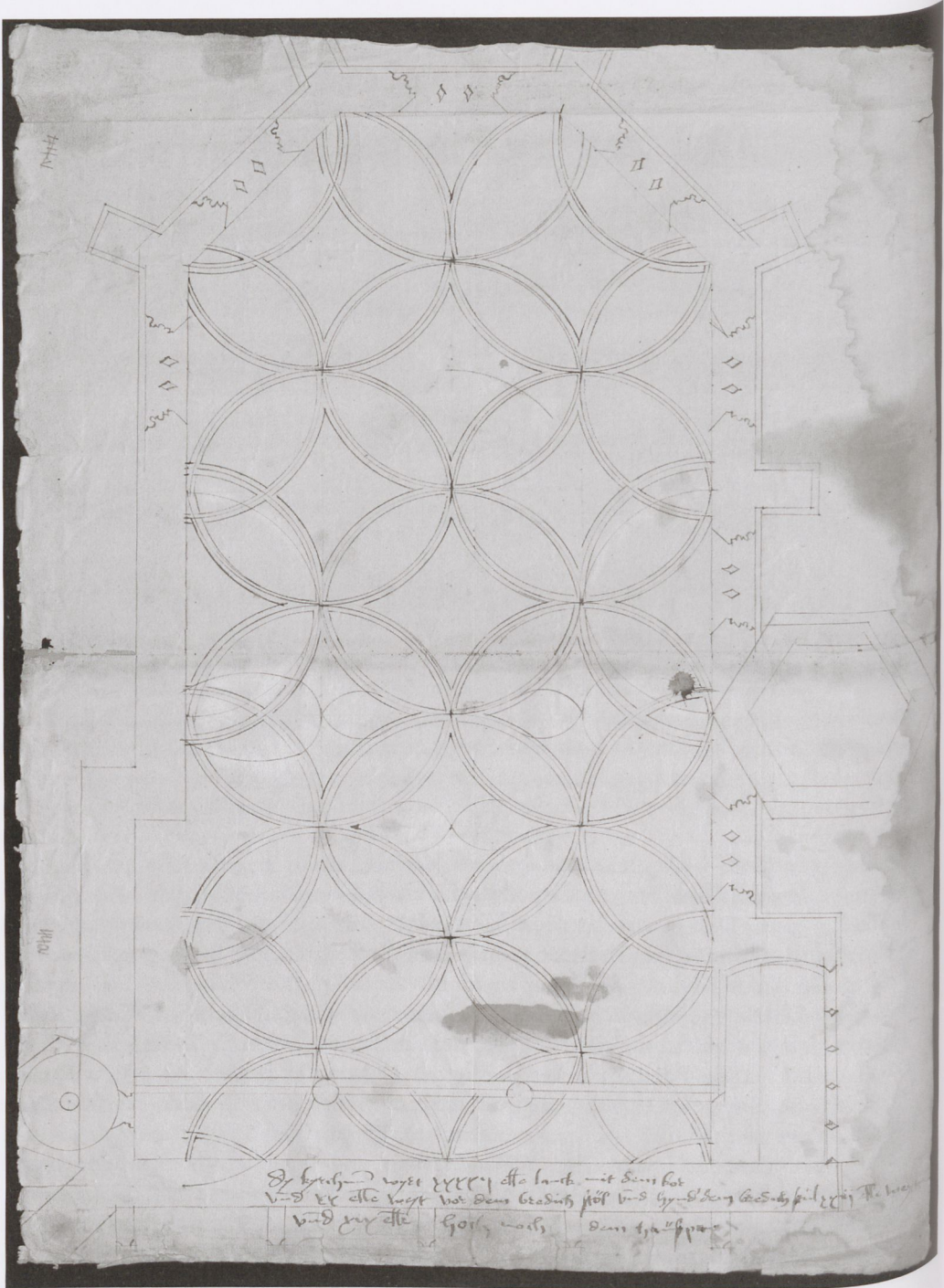


Abb. 6: Gotha, Schloss Grimmenstein, Gewölbevisierung zur ehem. Schlosskapelle, Nickel Hofmann zugeschrieben, 1552



Abb. 7: David Conrad, Schlosskapelle Dresden, Ansicht des schlingrippengewölbten Kapellenraumes mit applizierten Schlangenleibern, Engeln, Sternen und Bemalung, Kupferstich, 1676



Abb. 8: Dresden, Schlosskapelle, zwischen 2009 und 2013 wiederhergestelltes Schlingrippengewölbe mit Sandsteinrippen und Backsteinkappen

II Überlegungen zur Bautechnik

Jenes Vorhaben, die Dresdner Schlosskapelle in der kriegszerstörten Ruine nachbilden zu lassen, fußt auf Entscheidungen der 1980er Jahre. Die Schlosskapelle des Dresdner Residenzschlosses selbst war kein Kriegsverlust, sondern bereits 1737 abgerissen worden. Das polnisch-sächsische Königshaus war zum Katholizismus konvertiert und man ließ die Kapelle entfernen.

Der erste Vorstoß zur Wiederherstellung des Gewölbes nahm sich vor, das Erscheinungsbild des Sakraltraums nachzubilden – gewissermaßen mit bildkünstlerischen Mitteln, so wie man eine Stuckdecke nachbilden würde und dabei anstrebt, soweit möglich, sich dem Vorbild und Stil der ehemaligen Gestalt anzunähern. Ein Kupferstich sollte dafür die entscheidende Grundlage bilden. Im Zuge des Schlossaufbaus in den Jahren nach 2000 wurden andere Wege gegangen. Am Ende entschied man sich für ein Verfahren, bei dem nicht das Bild nachgebildet wurde, um das Gewölbe zu rekonstruieren. Sondern es wurde ein Prozess rekonstruiert, auf jüngsten Forschungen zu den Entwurfs- und Wölbverfahren des 15. und 16. Jahrhunderts basierend, wobei eine Schlingrippenfiguration und eine Gewölbekonstruktion entstehen sollte, die die größtmöglichen Übereinstimmungen zur Bildvorlage besaßen.²⁰ Bei der Neueinwölbung wurden hinsichtlich der Entwurfsprinzipien, der Anpassungsfähigkeiten der Figuren an räumliche Gegebenheiten, der Beschaffenheit und Anforderungen an die Lehrgerüstkonstruktionen, der Technologien und Reihenfolge des Rippenversatzes (hierbei zuerst die »slosssteine«, d. h. die Schlusssteine, und dann die Rippenbögen dazwischen), der Ausbildung eines freihändig aufgemauerten Kappenwerks als Tragwerk oberhalb des Rippenwerkes und den dafür notwendigen statischen Vorüberlegungen zahlreiche neue Erkenntnisse gewonnen.

Was bedeutet dieses neu gewonnene bautechnische Wissen für die Neubaukirche? Der Bau eines solchen Schlingrippengewölbes verlangte enormes Spezialwissen: Über dieses spezielle Wissen verfügten niederländische oder italienische Architekten nicht. D. h. neben Joris Robijn waren womöglich in Würzburg ein oder mehrere weitere Meister am Bau des Universitätskomplexes beteiligt.

Wenn in einem solchen Baukomplex, wie der bestehend aus Universität und Neubaukirche, derart viel Spezialwissen konzentriert wurde, bedeutet dies, dass der Formenreichtum nur auf einen besonderen Bauherrenwunsch gründen kann. Es ist davon auszugehen, dass Julius Echter vergleichsweise genaue Vorstellungen hatte, wie seine Universitätskirche aussehen sollte. Dafür musste er geeignete Fachleute finden, bestellen und instruieren. Zwei Aspekte sind für die Neubaukirche hervorzuheben: 1. Das Gewölbe war keine schlichte bauliche Maßnahme, die vom regionalen Handwerk hätte erledigt werden können. 2. Die spezielle Wölbtechnik war im 16. Jahrhundert aktuell und modern, so dass das vermeintlich »Spätgotische« eines solchen Schlingrippengewölbes keinesfalls traditionell oder retrospektiv gewirkt haben kann.

Betrachter im späten 16. Jahrhundert werden eher über die bautechnische Leistung und artifizielle Gestaltung gestaunt haben. Und tatsächlich wurden in Chroniken und vor allem der Festschrift (*Ehrenpreis*) zur Neubaukirche »die mehrmals mit halbmondförmigen Krümmungen aufgelegten Rippen« und »eine wohlgeordnete Aufeinanderfolge ineinander verschlungener Steine« lobend erwähnt und besonders

herausgestellt.²¹ »Diese – sie sind kreuzweise abgeteilt, vielfältig in Verbindungen und Ausladungen, sind prächtig gefügt, eingefaßt und vergoldet – blitzen und glänzen, so daß man mit Recht von einem ›Goldenen Tempel‹ sprechen kann.«²² Dieses Lob entkräftet die Bedeutung des ›Gotischen‹ als historisierendes Stilphänomen und als etwaiges Amalgam altkatholischer Tradition und nachtridentinischer Innovation, gemäß eines reformierten Katholizismus.

Dennoch bleibt der formale Befund bedeutsam; doch es ist weniger zu betonen, dass sich die *Welsche Manier* der Renaissance mit der Spätgotik, der sog. *Teutschen Manier*, verbindet, sondern danach zu fragen, welche Bedeutungen mit einer solchen, sehr spezifischen gestalterischen Lösung transportiert werden sollten. Das Bauwerk hatte jedenfalls nicht zum Ziel, einen ›gegenreformatorischen Stil‹ zu etablieren, sondern entweder mit Formpluralität (div. Manieren) einen zeitgemäßen/universalen Anspruch zu formulieren, der einen Rombezug mit einschloss, oder aber überhaupt keinen ›Stil‹ im kunsthistorischen Sinn zu etablieren: So beschreibt Herrmann Hipp: »Zusammengefasst kann das damalige Ergebnis dahin pointiert werden, daß die sogenannte Nachgotik als integrierender Teil der sogenannten deutschen Renaissance weder ein instruktives mentales Historismus noch ein bewußtloser Traditionalismus ist. Vielmehr handelt es sich bei den nachgotischen Gebäudetypen und nachgotischen Architekturelementen in ihrer Verbindung mit antikischer Zier um etwas, was man – es sei riskiert – als das System der Architektur der Frühen Neuzeit im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation bezeichnen könnte.« Und: »Es geht eben nicht um zwei konkurrierende, irgendwie gleichzeitig hantierte Epochenstile, sondern um ein schlüssiges, systematisches Bauen nach festen typologischen und semantischen Regeln, das die Architektur der Zeit um 1600 und die einzelnen Gebäude mit Bedeutung ausstattet.«²³

III Zur Ikonik der Baukunst Echters

Wir müssen vielmehr von einer tiefgründigen, lokalen Bedeutung programmatischer Bauwerke ausgehen. Allerdings äußert sich der Sinn eben nicht in einer plakativen Verwendung von Stil, sondern vielmehr in einem bildhaft-narrativen Aufbau der Architekturen. Einen ersten Anfangsverdacht liefert der Bildaufbau der sogenannten Steinernen Stiftungsurkunde des Juliuspitals (Abb. 9).

Die Komposition und die architektonischen Versatzstücke der Stiftungsurkunde sind bemerkenswert:²⁴ Die Erzählrichtung verläuft von links nach rechts, folgt der Blickrichtung des Bischofs, führt nach oben bis ins Jenseits. Sieben horizontale Linien verstärken die Narration. Wir können keinen perspektivischen Bildraum erkennen; sollen wir auch nicht, denn zum einen unterstützen solche Strukturen die Handlungen, zum anderen wurde der Bildraum für die Betrachter auf extreme Untersicht gearbeitet.

Höchst bemerkenswert ist die programmatische Verwendung von Bauformen. Links ist neben einem Tempietto ein Kirchturm mit sogenannter Echterspitze zu sehen; rechts zwei Fensterformen: ein Kreuzstockfenster und ein Biforium. Erstaunlich ist, dass beide Hauptakteure auf diesen Turm bzw. das Fenster schauen oder zeigen. Nicht der Tempietto, sondern die Turmspitze berührt den Himmel und leitet den Blick des Fürstbischofs zum jenseitigen Raum. Rechts ist diese Bildfunktion noch deutlicher: Der



Abb. 9: Würzburg, Juliusspital, sog. Steinerne Stiftungsurkunde, 1576/78

Priester zeigt auf das Fenster, dass die Trinität zu verkörpern scheint. Dieses Fenster leitet den Blick zu einem Gnadenstuhl. Ziel sämtlicher Handlungen, wie auch der Armen- und Krankenfürsorge, war der Himmel. Im Bild repräsentieren Bauformen solche Handlungen. So sind die Fenster- und Turmformen nicht ihrem Typus und Stil nach zu beurteilen, vielmehr als Gesten zu verstehen. Julius Echter verstand seine Spitalgründung zweifellos als heilsbringende Handlung, und entsprechend gestenreich ließ er das Spital auch errichten.

Ohne auf das Juliusspital im Einzelnen einzugehen: Bislang wurde und wird der Baukörper als Vierflügelanlage gelesen, doch als solche war er wohl nicht gemeint.²⁵ Auffallend sind die Zweiteilung der Anlage und die Betonung ihrer beiden Hauptbauten mit Türmen. Der vordere, längliche Spitalbau wurde von einer schlosshaften Dreiflügelanlage eingefasst, in deren Hauptbau Julius Echter seine Stadtresidenz einrichten ließ. Übersetzt bedeutet diese Komposition für den Betrachter: Julius Echter umfing als fürsorglicher Landesherr die Armen und Kranken genau so, wie Gottvater seinen Sohn auf dem Schoß trägt und schützend seinem Mantel ausbreitet.

Diese Geste der Architektur mittels agierender Baukörper war vermutlich vom Stadtraum aus so nicht zu sehen, so dass es eines weiteren Mediums bedurfte, um diese sinnstiftende Bedeutung der Anlage sichtbar zu machen. Dafür schuf Johannes Leypolt 1603 die Ansichten zur Universität, zur Festung Marienberg und eben zum Juliusspital (Abb. 10).²⁶ Alle Gebäude sind in etwa vom Kiliansdom aus gesehen dargestellt. Der Blick des Betrachters entsprach jeweils den Blicken Gottvaters vom Himmel aus auf das



Vater



Sohn und



Heiliger Geist



Abb. 10: Schema bzw. Zuordnung der drei Würzburger Hauptbauwerke Julius Echters zur Trinität

Juliuspital oder dem Blick der Gottesmutter auf den Marienberg oder des Hl. Geistes auf die Alte Universität. Dies unterstreicht die absichtsvolle mediale Wirkung der Bauwerke, die weniger auf eine Wirkung nach außen, mit außenpolitischer d. h. gegenreformatorischer Aussage abzielte. Vielmehr scheint die Neufassung der Stadt darauf angelegt, einer innenpolitischen, innerkonfessionellen Neuordnung des Fürstbistums Gestalt zu verleihen.

IV Überlegungen zur Beschaffenheit und Programmatik der Neubaukirche

Was bedeutet dies nun für die Würzburger Universitätskirche? Um zum Kern vorzudringen zu können muss zunächst auf das Problem des Bestandes eingegangen werden. Max H. von Freeden beschrieb 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.«²⁷

Zerstörung und Wiederaufbau waren genutzt worden, um in Form und Sprache das ›Antikisch-Römische‹ stärker hervorzukehren. Doch nicht einmal die absichtsvolle stilistische Säuberung kann darüber hinwegtäuschen, dass das Antikische der Neubau-



Abb. 11: Würzburg, Universitätskirche, Innenraum der Neubaukirche mit flankierenden Fassaden des inszenierten Prozessionsweges nach Osten

kirche anders beschaffen ist, als die Renaissancearchitektur anderer nordalpiner Bauten, wie beispielsweise St. Michael in München.²⁸ Dort wurde das typenbildende Konzept der römischen Jesuitenkirche Il Gesù rezipiert: ein tonnengewölbter Saal mit Querhaus und Vierungskuppel. Schon hier weicht die gestenreiche Gestaltung der Neubaukirche von der vermeintlichen Norm ab. Zu Hauf können Form- und Regelabweichungen beobachtet werden.

So ist ein Wandaufbau mit mehrgeschossigem Tabulariums-Aufriss und fast vollplastischer Säulenstellung für Innenräume durchaus bemerkenswert und ungewöhnlich. Ungewöhnlich sind auch die Verkröpfungen der Gebälke über den Säulen. Dadurch sollte der Eindruck entstehen, als stünden die Vertikalen als eigenständiges Architektur- und Gliederungssystem vor einer hinteren Wandebene. Zudem sind die Säulenabstände nicht wohl proportioniert, sondern zu weit, so dass 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 Einwölbung. Doch dadurch erschien der Raum oben weiter, lichter, letztlich auch erhabener

und entrückter. 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.

Was hat das zu bedeuten? Es ist wichtig zu verstehen, dass die Raumkunst darauf abzielte, das Tabularium-Motiv zu sezieren. Die vordere Säulenstellung und hintere Arkadenebene sind als getrennte Ordnungen zu lesen: Die Wände und Arkaden gehören räumlich zu den Seitenschiffen. Die Säulen dagegen erzeugen die eigenständige Wirkung einer frei in den Saal eingestellten Kolonnade. In der Neubaukirche ging es darum, einen Weg von Westen nach Osten, von außen nach innen zu formen und zu dynamisieren. Aus dem Stadtraum kommend betrat die Hauptperson, nämlich Julius Echter von Mespelbrunn höchstselbst, diesen Bühnenraum: So beschreibt es die Trischrift anlässlich der Kirchweihe im Jahre 1591:²⁹ Der Fürstbischof durchschritt das Triumphtor und trat in den Innenraum ein. Das Langhaus ist somit nicht als Gemeindesaal und dreischiffiger Raum zu lesen, sondern als Prozessionsstraße. Die säulengefassten und Scheidwände erscheinen als Außenfassaden von Gebäuden, die diesen Weg säumen (Abb. 11). Die Menschen, die über die Brüstungen zuschauen konnten, waren als Beobachter vom herrschaftlichen Zeremoniell der Prozession aus- bzw. abgegrenzt.³⁰ Aus diesem Grund wurde eine eigene Gliederung der Seitenschiffe unterdrückt und die recht formlose Gestaltung in keiner Weise mit dem Saalraum verknüpft.

Dass die Mittelschiffarchitektur als Weg und Straße gemeint war, wird durch mehrere Beobachtungen untermauert: Bspw. regen die alternierenden Kapitellformen eine sanfte longitudinale Bewegung durch diese Prozessionsstraße an. Dieses gestalterische Verspringen ist ein Motiv, das schon im 15. Jahrhundert für Prozessionswege genutzt wurde, so bspw. beim Springgewölbe im Kreuzgang des Würzburger Domes.³¹ Zudem besaß der Raum kein Tonnengewölbe. Der Raum sollte oben eben 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, die Passionswerkzeuge hielten, ausgestaltet.³²

Am Ende des Weges befand sich der Chor- und Altarraum, später auf diesem Weg die Alabastertumba mit dem Herz des Fürstbischofs. Das Grab wurde von vier Engeln bewacht und war von Tugendpersonifikationen umgeben.³³ Eine vergoldete Inschrift begann mit 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.«³⁴ Das Konzept der Neubaukirche als Memorialbau kulminierte im Zentrum des Handlungs- und Zuschauerraumes in einer monumentalen Grabanlage. Die Mitte bildete das Herzgrab. Diese Grabrotunde, die sich von der Hauptgliederung abhob und als freistehend und zentral im Schiff zu denken ist, war als neuer bedeutungs- und heilsperspektivischer Fluchtpunkt angelegt, auf den alles hinführte: Dahinter lag in einem besonderen Spannungsverhältnis zur Herzgrabanlage der Chorraum mit seinem Hochaltar als zweites Zentrum des Raumes. Zwölf Apostel umstanden diesen Altarraum, empfingen den Hl. Geist und zogen von hier aus erneut in die Welt, um das (katholische) Evangelium zu verkünden. Weil das Herzgrab recht niedrig war, konnte der vom Hauptportal Eintretende Besucher über das Grabmal hinweg auf den Hoch-

altar schauen. Die beiden hintereinander auf der Wegeachse angeordneten Monumente (flankiert von der Kanzel) müssen zusammen einen hinreißenden Eindruck hinterlassen haben.³⁵

V Fazit und Ausblick

Die spezifische Bedeutung der Architektur der Neubaukirche erschließt sich nicht über typologische Vergleiche mit Schlosskapellen oder die stilistischen Ähnlichkeiten zu römischen Vorbildern. Typus- und Stilvergleiche verstellen eher den Blick auf das Spezifische und Wesentliche. Aber auch Vergleiche mit anderen memorialen Konzeptionen helfen nur bedingt weiter: Das Würzburger Bau- und Bildprogramm ist nicht wie bei anderen fürstlichen Grablegungen im Freiburger Dom oder im Münchner Jesuitenkolleg allein auf einen inneren Kern, bspw. die Dynastie, hin konzipiert.³⁶ Julius Echter ging es vielmehr darum, vom wirkmächtigen Kern der Anlage aus vielfältige Bedeutungen ausstrahlen zu lassen. Daher beschränkte sich das Bildprogramm der Neubaukirche nicht auf den Ort. Denn über dem Herzgrab Julius Echters war der Himmel geöffnet. Die Architektur, als bemerkenswert eigenwillige Lösung auf den Ort hin konzipiert, eröffnete neue machtpolitische und memoriale Denk- und Handlungsräume, um von hier in die Stadt und das Land hinauszuwirken.³⁷

So überspannte in einmaliger Weise ein universales Tugendprogramm des Fürstbischofs die Stadt (Abb. 12):³⁸ Marienberg und Marienkirche verkörperten die Religion und den Glauben (*Religio* und *Fides*). Dafür ließ Julius Echter den altherwürdigen Bau mit Portal und Chor neu fassen. Die Barmherzigkeit und Nächstenliebe (*Misericordia* und *Caritas*) nahm mit dem Juliusspital Gestalt an. Weisheit trat er mit der Neugründung der Universität zu Tage (*Sapientia*). So verband er Pfingsten, die Ausgießung des Hl. Geistes und die Aussendung der Apostel wohl sinnbildlich mit dem Ziel, die Professoren seiner Universität mit der landesweiten Verbreitung der katholischen Lehre zu beauftragen. Obwohl Echter der Gerechtigkeit (*Iustitia*) keinen eigenen Ort zuwies, ist anzunehmen, dass das neugefasste Schloss auf dem Marienberg weiterhin als Sitz fürstbischöflicher Gerichtsbarkeit und Gerechtigkeit galt. Die territorialfürstliche Stärke (*Fortitudo*) fand mit der Echterbastei und dem Michaelstor besonderen Ausdruck. Als Akteur der Gegenreformation bezwang Echter die Lutherischen im Land, wie einst Michael den Drachen getötet und das Böse besiegt hatte. Die Stärke des Landesherrn wurde mit der löwenstrotzenden Ikonographie des Tiefen Brunnens untermauert: Samson stand für Körperkraft, Hieronymus für geistig-theologische Macht und Daniel für moralische und mentale Stärke.

Für die Stadt Würzburg gilt das, was Matthias Müller für Residenzschlösser des 16. Jahrhunderts beschreibt: »Das wehrhafte Schloß, so könnte man formulieren, diente als Schutz- und Tugendburg für ein von Gott eingesetztes und aus dem Geist göttlicher Weisheit und Vorsehung (*Sapientia* und *Providentia Dei*) heraus gerecht herrschendes Regiment. Zu dessen vornehmlichsten Aufgaben gehörten 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. Dieses Selbstverständnis

einer fürstlichen Regierung findet sich in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fürstenspiegeln in seinem ganzen Facettenreichtum formuliert, und auch die gemeinhin als nüchterne Regelwerke für das Hofleben angesehenen Hofordnungen sind seit dem 16. Jahrhundert sichtbar von diesem ethisch-moralischen Denken durchzogen.«³⁹

Für Echter war darüber hinaus noch etwas anderes wichtig: *Spes*, die eigene Hoffnung. Diese brachte er sowohl in schriftlich am Juliusspital als auch mit der Grablegefunktion 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 Katholizismus im Bistum, um den Fortbestand seines Herzogtums, um die Stellung des Bischofs innerhalb der Domkurie, um das Heil und die Wohlfahrt seiner Untergebenen: Seine größte Sorge war aber sicher die Frage, ob alle diese Werke genügen würden, um selbst Heil zu erlangen und um mit seinen Werken den Fortbestand des Fürstbistums zu garantieren. So vertraute er seinen Körper nicht nur der Fürbittkraft des Bistums und der Domkapitulare an, sondern auch in einzigartiger Weise sein Herz der Universität und ihren Gliedern.

Ausdruck dafür war das unter einem geöffneten Himmel aufgebaarte Herz Julius Echters. Er hoffte im Tempel aufgenommen zu sein, bis er am Tag des Jüngsten Gerichts in den Himmel auffahren würde, sein Heil zu finden – und von dort als Gründer- und Vaterfigur (*Fundator secundus*) heilswirksam auf die Gemeinschaft auszustrahlen und deren Heil und Fortbestand zu sichern. Nur so wird verständlich, warum ein blumengeschmücktes Schlingrippengewölbe als Himmelswiese einst eine wirklich gute Idee war.⁴⁰ Sie verlieh seinen weitreichenden, über den Ort und die Gegenwart hinausgehenden Absichten Ausdruck und Geltung. Diesbezüglich verweisen die Bau- und Raumformen weniger auf Vergangenes, als vielmehr die gewählte architektonische Formensprache bzw. ihre Qualitäten als ikonische Architektur und die darin eingelagerten Rauminszenierungen auf Zukünftiges und Ewiges. Dabei ist zusehen, dass der Bau 1. nicht als statisches, gegenreformatorisches, konfessionelles Programm gegen die Protestanten gedacht war. Aber der Bau zielte 2. auch nicht als konstituierendes Monument auf eine Neuverfassung der eigenen Konfession und die Neuordnung ihrer Glieder im Sinne einer katholischen Reform, indem sie sich auf Altbewährtes bezog. Stattdessen richtete sich der Bau gegen die alten innenpolitischen Verhältnisse, gegen die neuen Machtzuwächse des Domkapitels, auch gegen die Bestrebungen des zuneh-



Abb. 12: Johann Leypolt, Widmungsblatt an Julius Echter, 1604

mend einflussreichen Jesuitenordens, insgesamt *gegen* jene Dynamik der katholischen Reform, der alten Papstkirche nur zu neuer Durchschlagskraft und Alleinherrschaft zu verhelfen. Hier verstand Julius Echter die fürstliche Landesherrschaft vor dem Hintergrund neuer historischer Verhältnisse als neue aktive politische Kraft neben der Papstkirche. Und so folgte er dem zeittypischen Verhalten der Territorialfürsten, auch oder vor allem auch der protestantischen, um mit vielfältigen – auch baukünstlerischen – Mitteln *für* die eigenen politischen Ziele aktiv zu werden, vor allem den Aufbau der eigenen Zentralgewalt medial zu manifestieren und damit lokal neu zu begründen.⁴¹ Diese landespolitisch geführte ›Gegenreform‹ bzw. ›Parallelreform‹ eines Fürsten durchaus auch entgegen dem Rollenverhalten innerhalb der Kirche bzw. mit Widersprüchlichkeiten zwischen Bischofsamt und Landesherrschaft, auch im Widerspruch zum Domkapitel als Repräsentanten der katholischen Kurie im eigenen Land und konfessionellen Lager prägten die Aktivitäten Julius Echters und begründeten zweifellos auch seinen Ruf als frühabsolutistische Herrscherpersönlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Zu Julius Echter als historische Persönlichkeit und Kunstmäzen bes.: *Fürstbischof Julius Echter († 1617) – verehrt, verflucht, verkannt. Aspekte seines Lebens und Wirkens anlässlich des 400. Todestages* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, 75), hrsg. von Wolfgang Weiß, Würzburg 2017 (mit Forschungsbibliographie); *Julius Echter Patron der Künste. Konturen eines Fürsten und Bischofs der Renaissance*, Ausstellungskatalog Würzburg 2017, hrsg. von Damian Dombrowski, Markus Josef Maier und Fabian Müller, Berlin/München 2017.
- 2 Zuletzt mit weiterführender Literatur: Markus Josef Maier, *Würzburg zur Zeit des Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn (1570–1617). Neue Beiträge zu Baugeschichte und Stadtbild* (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Würzburg, 20), Würzburg 2016; Markus Josef Maier, Verdichten, Verfestigen, Verklammern – Städtebauliche Tendenzen im Würzburg der Echterzeit, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 83–93, bes. S. 83–85.
- 3 MAIER, *Städtebauliche Tendenzen* (wie Anm. 2), S. 86f.
- 4 Felix Mader (Bearb.), *Die Kunstdenkmäler von Unterfranken und Aschaffenburg, Heft XII: Stadt*

Würzburg (Die Kunstdenkmäler von Bayern, 3), München 1915, S. 498–516; Gisela Herbst, *Die Bautätigkeit des Fürstbischofs Julius Echter von Mespelbrunn*, Innsbruck 1969; Reinhard Helm, *Die Würzburger Universitätskirche 1583–1973. Zur Geschichte des Baues und seiner Ausstattung* (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Würzburg, 5), Neustadt a. d. Aisch 1976; Max H. von Freeden, *Die Würzburger Universitätskirche – Geschichte, Schicksal und Zukunft der ›Neubaukirche‹* (Würzburg heute, 10), 1970, in: ders., *Erbe und Auftrag – Von fränkischer Kunst und Kultur* (Mainfränkische Studien, 44), Würzburg 1988, S. 16–23; Klaus Klemp, *Die Würzburger Universitätskirche als Denkmal der Gegenreformation*, in: *Kritische Berichte*, 13, 1985, S. 54–65; Peter Baumgart, *Gymnasium und Universität im Zeichen des Konfessionalismus*, in: *Unterfränkische Geschichte, Bd. 3: Vom Beginn des konfessionellen Zeitalters bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges*, hrsg. von Peter Kolb und Ernst-Günter Krenig, Würzburg 1995, S. 251–276; Stefan Kummer, *Die Kunst der Echterzeit*, in: ebd., S. 663–716; Stefan Kummer, *Geschichte der Stadt Würzburg, Bd. 2: Vom Bauernkrieg 1525 bis zum Übergang an das Königreich Bayern 1814*, hrsg. von Ulrich Wagner, Stutt-

- gart 2004, 567–576; Erich Schneider, Architektur als Ausdruck der Konfession? Fürstbischof Julius Echter als Bauherr, in: »Bei dem Text des Heiligen Evangelii wollen wir bleiben«. Reformation und katholische Reform in Franken, hrsg. von Helmut Baier u. a., Neustadt a. d. Aisch 2004; Barbara Schock-Werner, *Die Bauten im Fürstbistum Würzburg unter Julius Echter von Mespelbrunn 1573–1617. Struktur, Organisation, Finanzierung und künstlerische Bewertung*, Regensburg 2005; Peter A. Süß, *Grundzüge der Würzburger Universitätsgeschichte 1402–2002 – Eine Zusammenschau* (Quellen und Beiträge zur Geschichte der Universität Würzburg, 10), hrsg. von der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Neustadt a. d. Aisch/Rothenburg o. d. Tauber 2007; Stefan Kummer, *Kunstgeschichte der Stadt Würzburg 800–1945*, Regensburg 2011; MAIER, *Würzburg* (wie Anm. 2). *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1).
- 5 Vgl. dazu: Stefan Bürger, Residenz des Wissens – Die Architektur des Kollegiengebäudes, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 243–253; Stefan Bürger, Tempel des Herzens. Die Universitätskirche, in: *ebd.* (wie Anm. 1), S. 255–269. Der zweite Beitrag wurde dort als kürzerer Auszug vorab veröffentlicht, um diesen Aspekt im Ausstellungskatalog gesondert zur Sprache zu bringen.
- 6 Hermann Hipp, Die »Nachgotik« in Deutschland – kein Stil und ohne Stil, in: *Stil als Bedeutung in der nordalpinen Renaissance – Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft* (2. Sigurd Grevén-Kolloquium zur Renaissanceforschung), hrsg. von Stephan Hoppe, Matthias Müller und Norbert Nußbaum, Regensburg 2008, S. 14–16, hier S. 15.
- 7 Stefan Bürger, Iris Palzer, »Juliusstil« und »Echtermotiv«. Die Renaissance um 1600, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 271–277.
- 8 HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 55.
- 9 Große Rippenbruchstücke von 18x12,5 cm Stärke im Querschnitt, mit Krümmungen und z. T. mit rechteckigem Zapfloch, wurden im Grabungsschutz gefunden. HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 37.
- 10 KLEMP, *Universitätskirche* (wie Anm. 4).
- 11 VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 16.
- 12 *Residenzenforschung. Höfe und Residenzen im spätmittelalterlichen Reich*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen und der Residenzen-Kommission, mehrb., Ostfildern 2003–
2015. Matthias Müller, *Das Schloß als Bild des Fürsten – Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004.
- 13 KUMMER, *Stadt Würzburg* (wie Anm. 4), S. 96.
- 14 Vgl. dazu der Beitrag von Fabian Müller in diesem Band – mit anderen Ergebnissen.
- 15 HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 36.
- 16 Heinrich Magirius, *Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden – aus kunstgeschichtlicher Sicht*, Altenburg 2009; Udo Hopf, *Schloss und Festung Grimmenstein zu Gotha 1531–1567*, Gotha 2013; Michael Malliaris, Matthias Wemhoff, *Das Berliner Schloss. Geschichte und Archäologie*, Berlin 2016; Thomas Bauer, Jörg Lauterbach, *Die Schlingrippen der Gewölbe – Erasmuskapelle Berlin, Rotbergkapelle Basler Münster, Landhauskapelle Wien, Eleemosynariuskapelle Banska Bystrica, Ratssaal Bunzlau/Boleslawiec, Rathaus Löwenberg/Lwowek Slaski*, Dresden 2011.
- 17 Vgl. HOPF, *Grimmenstein* (wie Anm. 16), S. 73; *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 265.
- 18 Vgl. MAGIRIUS, *Schlosskapelle* (wie Anm. 16), S. 18f.; Stefan Bürger, Jens-Uwe Anwand, *Das Schlingrippengewölbe – Zur Methode der Formfindung*, in: *Das Schlingrippengewölbe der Schlosskapelle Dresden*, hrsg. vom Sächsischen Ministerium der Finanzen, Altenburg 2013, S. 42.
- 19 Diverse Beiträge mit weiterführender Literatur: *Schlingrippengewölbe der Schlosskapelle* (wie Anm. 18). Siehe auch: www.schlingrippe.de.
- 20 BÜRGER/ANWAND, *Formfindung* (wie Anm. 18), S. 39–69.
- 21 Vgl. HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), Quellen, S. 161.
- 22 Christophorus Marianus, *Encœnia Et Tricennalia Ivliana: Siue Panegyricus; Dicitus Honori, Memoriaeque Reverendissimi Et Illvstrissimi Principis Ac Domini, Domini Ivlii, [...]*, Würzburg 1604; aus: VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 19; vgl. HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), Quellen, S. 161.
- 23 HIPPE, *Nachgotik in Deutschland* (wie Anm. 6), S. 23f.; vgl. Beitrag von Hermann Hipp in diesem Band.
- 24 Zuletzt mit weiterführender Literatur: Kuno Mieskes, Fürsorge und Repräsentation – Das Juliushospital, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 4), S. 68–81; darin bes. Andreas Mettenleitner, Katalogeintrag: Hans Rodlein, Stifterrelief (sog. »Steinerne Stiftungsurkunde«), S. 75–77.
- 25 MIESKES, *Fürsorge* (wie Anm. 24), S. 69; vgl. den Beitrag von Fabian Müller in diesem Band.

- 26 Katalogeintrag Stefan Kummer, Ansicht des Schlosses Marienberg, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 177f.; Katalogeintrag Stefan Bürger, Ansicht des Kollegiengebäudes von Norden, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 249; Kuno Mieskes, Katalogeintrag: Ansicht des Juliusspitals von oben, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 72f.
- 27 VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 17.
- 28 Johannes Terhalle, ...ha della Grandezza de padri Gesuiti – Die Architektur der Jesuiten um 1600 und St. Michael in München, in: *Rom in Bayern – Kunst und Spiritualität der ersten Jesuiten*, Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum 1997, hrsg. von Reinhold Baumstark, München 1997, S. 83–146.
- 29 VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 18.
- 30 Ulrich Schlegelmilch, *Descriptio templi – Architektur und Fest in der lateinischen Dichtung des konfessionellen Zeitalters* (Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum, 5), Regensburg 2003.
- 31 Stefan Bürger, Die spätgotische Architektur des Domkreuzgangs im architekturhistorischen Kontext, in: *Der Würzburger Dom – Geschichte und Gestalt* (Quellen und Forschungen zur Geschichte des Bistums und Hochstifts Würzburg, Sonderveröffentlichung), hrsg. von Johannes Sander und Wolfgang Weiß, Würzburg 2017, S. 208–227.
- 32 HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 38f.
- 33 Zur Memorialkonzeption, Position und Gestaltung des Herzgrabes: Damian Dombrowski: Die vielen Formen der Memoria – Echters geplantes Nachleben, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 381–383 und 393.
- 34 VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 18.
- 35 Zu den Grabungsbefunden von Grab und Kanzel: HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 126 und Abb. 39. Das Grabmal befand sich auf der Höhe der Kanzel. Es ist unabweisbar, dass Julius' Herzgrab zwischen den fünften Pfeilern auftragte, exakt in der Mitte des Langhauses. Schon 1591 hatte der anonyme Autor der *Adumbratio* dort den »tumulus« lokalisiert. Helm irrte allerdings, was die Höhe des Monuments betraf; korrigiert bei SCHLEGELMILCH, *Descriptio Templi* (wie Anm. 30). Herzlichen Dank an Damian Dombrowski für den Hinweis und vor allem auch seine Einschätzung, was die räumliche Wirkung des Herzgrabes anbelangt.
- 36 Zum Freiburger Dom mit weiterführende Literatur: Heinrich Magirius, *Der Dom zu Freiberg*, Lindenberg im Allgäu 2013; Stefan Bürger, *Der Freiburger Dom – Architektur als Sprache und Raumkunst als Geschichte*, Döbel 2017. Zu St. Michael in München zuletzt: TERHALLE, *Jesuitenkirche St. Michael München*, Regensburg 2016.
- 37 DOMBROWSKI, *Memoria* (wie Anm. 33), S. 377–389.
- 38 Vgl. dazu den Kupferstich und Markus Josef Maier, Katalogeintrag zum Widmungsblatt an Julius Echter, in: *Julius Echter Patron der Künste* (wie Anm. 1), S. 91; vgl. BÜRGER, *Tempel* (wie Anm. 5).
- 39 MÜLLER, *Schloß als Bild* (wie Anm. 12), S. 251–357.
- 40 VON FREEDEN, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 19; HELM, *Universitätskirche* (wie Anm. 4), S. 53.
- 41 Zur herausgehobenen Bedeutung der Territorialpolitik in Echters Wirken: Walter Ziegler, Würzburg, in: *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung, Bd. 4: Mittleres Deutschland*, hrsg. von Anton Schindling, Walter Ziegler, Münster 1992, S. 98–126; bes. S. 116. Zu den Problemen, Territorial- und Religionspolitik getrennt zu betrachten: Wolfgang Weiß, Linien der Echter-Forschung – Historiographische (Re-)Konstruktion und Dekonstruktion, in: *Fürstbischof Julius Echter – verehrt, verflucht, verkannt* (wie Anm. 1), S. 23–60.