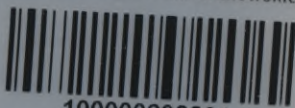


Balthasar
Neumann

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000298801

STOWIĄZEK INŻYNIERÓW ARCHITEKTUR
PRZY AKADEMII GÓRNICZEJ
W KRAKOWIE

600 -
Ważność 20. 5/80
1948.

Künstler-Monographien

Begründet von H. Knackfuss

Band 120: Balthasar Neumann

Balthasar Neumann

Der große Architekt seiner Zeit

Von

Fritz Knapp

Professor an der Universität Würzburg

Mit 71 Abbildungen

113A



19

37

A/1110

Verlag von Delbagen & Klasing

Bielefeld und Leipzig

STOWOZNIK STUDENTÓW ARCHITEKTURY
PRZY AKADEMII GÓRNICZEJ
W KRAKOWIE



II - 306 696



III ~~15913~~

Druck von Velhagen & Klasing in Bielefeld

Akc. N^o.

~~15913~~ 51

Inhalt

Die Bedeutung Balthasar Neumanns in seiner Zeit	7
Das Leben des Künstlers	10
Die Kunst der Architektur und ihr innerer Sinn	13
Das barocke Würzburg und seine Residenz	14
Balthasar Neumann als Schloßbaumeister	22
Balthasar Neumann als Stadtbaumeister	27
Neumann als Kirchen- und Klosterbaumeister. Zentralanlagen	29
Langbaukirchen	32
Vierzehnheiligen und Neresheim	37
Abbildungsteil	1—64

Die Bedeutung Balthasar Neumanns und seiner Kunst in seiner Zeit

Vielen mag auch heute noch der Name Balthasar Neumann und seine historische Bedeutung unbekannt sein. Und doch war Neumann ein Genie von erstaunlicher Vielsfalt und Größe. Er war ein genialer Konstrukteur, in der Entwicklung des Betonbaues der Vorläufer modernster Bautechnik, ein einzigartiger Organisator und ein Mann von unermüdlicher Arbeitskraft, der das größte Baubüro der Welt besaß, vor allem aber, er war ein ganz großer Architekt und Raumgestalter, der die außerordentlichen künstlerischen Anforderungen seiner Zeit und ihrer hohen Geistigkeit erfüllte. Wenn ich jetzt darangehe, an dieser Stelle ihm, dem letzten aus dem die künstlerische Kultur in Würzburg überstrahlenden Dreigestirn, ein Denkmal zu setzen, so bin ich mir der Schwierigkeit dieser besonderen Aufgabe bewußt. Bei Riemenschneider, dem Plastiker, und Grünewald, dem Maler, haben wir es mit Kunstformen zu tun, für die immer noch leichter Anknüpfungspunkte da sind als in der Architektur, einer Kunst, für die es einer höheren geistigen Einstellung bedarf. Was künstlerisch „Raum“ ist, sei es zum geistigen Wohlbehagen des höher kultivierten Menschen, was Festsaal, was seine Herrlichkeit, seine Heiligkeit der Form und Stimmungsfülle, was Höheit, göttliche Weihestätte für religiöse Erhebung oder für geistigen Austausch, für künstlerisches Zusammen des Geistes in Musik, Dichtkunst ist, gilt es hier erst zu begreifen. Gerade diesen geistigen Gehalt möchte ich herausheben, weil nur aus ihm heraus Kunst wird, vor allem aber nur aus ihm große Architektur wird. Nur in Zeiten höchster Erhebung menschlichen Geistes sind die gewaltigen Bauwerke geworden; das gilt für die gotischen Kathedralen, für die Monumentalbauten der Renaissance, für Michelangelos St. Peter in Rom und ebenso für das herrliche, eine ganz hohe Blütezeit der deutschen Kunst auf allen Gebieten bedeutende 18. Jahrhundert und für Balthasar Neumanns Vierzehnhelligen. Das sind Formungen großer Weltanschauungen. Dementsprechend strebt das in einer inneren Erneuerung begriffene Deutschland nach großer Architektur als Ausdruck seines Wesens.

Dem nüchternen Intellektualismus und phantasiearmen Historizismus des 19. Jahrhunderts ist Balthasar Neumann und seine hochgeistige Kunst unverstanden geblieben, ja man hat eine seiner schönsten Kirchen, Münster-Schwarzach, 1825 niedergehauen. Die neueste Zeit hat es wiedergutzumachen versucht. Kein Künstler

steht so sehr im Licht der künstlerischen Forschung wie er. Von den fachwissenschaftlichen Leistungen, für die ich hier, wenn auch ohne Nennung der einzelnen Forscher, meinen allgemeinen, aber aufrichtigen Dank sage, kann ich hier nicht sprechen. Auch die besonderen Streitfragen nach der Ursprünglichkeit Neumanns beim Würzburger Residenzbau, wie weit er z. B. 1720 schon fertiger Architekt war und was er vielleicht anderen Meistern verdankt, kann ich hier nicht behandeln. Mir scheint, als ob man die kritische Auseinandersetzung darüber etwas überwertete. Jene Zeit gab und nahm in der Gemeinschaftsarbeit schöpferischer Geister. Ein wunderbares Erfülltsein mit künstlerischen Phantasien war in der Welt. Abgesehen davon, daß das Imposante an Neumanns Werk erst im Verlauf der Jahrzehnte unter seiner Leitung wurde, ist das, was die künstlerische Größe ausmacht: die hohe Schönheit, die künstlerische Heiterkeit und geistige Erhabenheit durchaus sein Eigen. Formeln kann man erlernen, Motive, Schemen übernehmen, aber alles, was Schönheitsgefühl heißt, muß angeboren sein, kann nur aus einem inneren Drange heraus so oder so werden. Harmoniegefühl, Linienempfinden, melodische, rhythmische Stimmung, musikalisch klingendes Wesen — hat er das den anderen stehlen, ihnen ablesen können?

Aber noch mehr: mir erscheint dieser Balthasar Neumann als der geniale Vollender nicht nur im Sinne der hohen aristokratischen Geistigkeit jener von großer Weltallsehnsucht erfüllten Zeit, sondern auch im Sinn nordischen phantastisch-schwärmerischen Wesens gegenüber südlich italienischer formeller oder französischer ästhetischer Weise. Wenn wir an ihn und sein Werk herantreten, müssen wir gefaßt sein auf allerhöchste Spannungen des Geistes, nicht etwa nur auf ein tüchtiges handwerkliches Können des Architekten, Technikers, Organisations, sondern weil er alles emporhob zu höherer Geistigkeit. Wen wir auch aus der Reihe der Großen nehmen, ob Dürer oder Grünewald, Leonardo oder Michelangelo, Rubens oder Rembrandt, immer ist es ihr höheres, geistig-seelisches Menschentum, das die großen Werte ihrer Kunst ausmacht. Es ist nicht nur das Handwerk, das Malen, das Meißeln. Dasselbe gilt von Balthasar Neumann und seinem künstlerischen Handwerk, der Architektur. Nicht weil er sich gut auf das Messen, Zeichnen, Konstruieren, Bauen verstand, sondern weil er die schöpferische Phantasie besaß, all diese Dinge des Handwerks und der Technik in den Dienst der Schönheit, der hohen Geisteskultur der Zeit zu stellen, ist er einer der ganz großen Meister geworden. Er lebte in einer hochgeistigen europäischen und deutschen Welt. Sein Jahrhundert umfaßt die Zeit einer hohen Blüte deutscher Wissenschaft von Kepler und Leibniz an, der großen klassischen deutschen Musik und der hohen Dichtkunst. Es ist die Zeit des Absolutismus, ein Wort von so üblem Beigeschmack für das revolutionäre und liberalistische 19. Jahrhundert. Aber es war eine Geistesaristokratie höchster Art, die unter der Führung hochgesinnter Fürsten sich entwickelte. Politische Machtausbreitung lag vielen fern, ganz im Gegensatz zu dem in der Revolution geborenen Weltimperialismus napoleonischen Diktatorgeistes. Gerade in Deutschland war nach den unheilvollen Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges höchste Sehnsucht nach geistiger Schönheit wach geworden. In den weltlichen und geistlichen Fürsten erstanden ehrgeizige Gönner der Wissenschaften und Künste. Edler, freier Wettbewerb, der diese Geistesaristokratie Europas zu einer großen Familie verband, ließ sie miteinander kämpfen zur Eroberung überirdischer Reiche, wo nicht Vernichtung, sondern Neuaufbau das Ziel ist. Man wird mancherlei über die Familienwirtschaft, das Günstlingswesen u. a. sagen und tadeln müssen. Wenn wir aber bei der Beschäftigung mit Neumann sehen, daß ein Fürstengeschlecht im Verlauf des Jahrhunderts alle geistlichen Herr-

schaften des westlichen Deutschlands in sich vereinernd zu üppiger Pracht und künstlerischer Überfülle ohnegleichen emportrieb und daß zugleich nicht nur das Leben der bevorzugten Klassen, sondern auch das Bürgertum, das Handwerk gewaltig emporblühten, so verstummen diese Kritiken. Wenn wir weiterhin hineinschauen in das Getriebe dieser großen und kleinen Hofhaltungen und sehen, wieviel Fleiß, Eifer, Mühe diese hohen Herren selbst aufwendeten zur Befriedigung ihres künstlerischen Ehrgeizes, so beginnen wir aufzuschauen voll Bewunderung.

Wie klein ist doch Würzburg als Machtbereich, und wie groß, die Zeit überherrschend, wurde es mit diesem stolzen Geschlecht der Herren von Schönborn. Vom Mittelrhein kamen sie mit Johann Philipp, der 1642 Erzbischof von Mainz und Bischof von Würzburg wurde. Sein Bruder Melchior versetzte das Geschlecht nach Wiesentheid und wurde der Stammvater der vielen kunstliebenden Fürsten. Sein Sohn Lothar Franz, Erzbischof von Mainz und Bischof von Bamberg (bis 1729), ist der erste, der all seinen Ehrgeiz auf eine gewaltige Entfaltung der Kunst setzte. Aber nicht den Mittelrhein, sondern Mainfranken wählte er aus. Ich nenne hier nur seinen Sommersitz Pommersfelden (vollendet 1718), das erste leuchtende Beispiel dieses gewaltigen Kunstschöpfertums. Er ist ein prachtvoller Vertreter der nach dem Vorbild Ludwigs XIV. absolutistischen Fürsten, die ähnlich wie die damalige Kirche nach glänzender Pracht und künstlerischer Überfülle strebten. Diese Fürsten selbst nahmen nicht nur regsten geistigen Anteil, sie verwandten viel Mühe auf eigene Studien der Architektur und der Künste in geistiger Auseinandersetzung mit der gesamten Geistesaristokratie der Zeit und aller Kulturvölker und traten vielfach bestimmend, die Pläne der Künstler wandelnd, auf. Die Verbindungen zu Wien, zu Paris und zu Rom waren gleich stark. Jeder wollte das Vollkommenste, und jeder strebte den anderen an Leistung zu übertreffen. Dann wurde sein ältester Neffe Johann Philipp Franz 1719 Bischof von Würzburg, der leider schon 1724 starb. Auch ihn packt der „Bauwurm“; er will sich eine Residenz erbauen lassen, herrlicher als alle anderen. Der große Zusammenhalt der Schönborne bietet ihm viele Hilfsmittel, legt aber auch mancherlei Hemmungen auf. Er muß sich von seinem würdigen Onkel Lothar Franz in Mainz, aber auch von seinem Bruder Friedrich Karl, Vizekanzler in Wien, viel dreinreden lassen. Letzterer wird, nachdem Johann Philipp Franz 1724 und sein Nachfolger Johann Christoph von Hutten 1729 gestorben waren, Bischof von Würzburg; im gleichen Jahr, nach dem Tode des Lothar Franz, auch in Bamberg Fürstbischof. Mainfranken blüht noch mehr empor, und dank der führenden Energie des Fürstbischofs und seiner Künstler wird Würzburg die geistige Hauptstätte im Kunstgetriebe Deutschlands, ja Europas. Weitere Mitglieder des Schönbornengeschlechtes, Kardinal Damian Hugo, Bischof von Speyer, und Franz Georg, Fürstbischof von Trier, stehen in seinem Bannkreis und damit das ganze westliche Deutschland. Da hinein wurde Balthasar Neumann gestellt.

Es war eine hohe geistige Umwelt, ein gewaltiger, lebensvoller Schöpferdrang, in dem er selber wirken sollte. Was ihn so groß, so alle überragend erscheinen läßt, ist die diesen Anforderungen entsprechende Macht seines Geistes, der in dieser Welt und in stetem geistigem Verkehr mit allen treibenden Kräften der Zeit der mächtigen Sehnsucht nach höchster Schönheit so herrliche Form gegeben hat. Das die Menschheit damals erfüllende Weltallgefühl, das in seinen pantheistischen, transzendentalen Neigungen in der immateriellsten der Künste, in der Musik, gewiß seinen vielfältigsten Ausdruck fand, hat er in die Architektur und Raumgestaltung hineingetragen. Dazu war er ein ebenso ausgezeichneter Bauhandwerker,

Konstrukteur, Techniker wie auch Organisator und beherrschender Verwalter seiner vielen Ämter, begabt mit außerordentlichen Arbeitskräften. Aber das wahrhaft Große, das Geniale seiner Persönlichkeit spricht sich nicht in Einzelheiten, etwa in Grundriß- und Aufbauform aus, wobei es ganz gleichgültig sein kann, ob und wo er dies oder jenes Motiv nahm, es wird vielmehr offenbar in dem ganz besonders feinen Lebensgefühl, dem wunderbaren Sinn für Harmonie, der aus seiner Architektur spricht, so klassisch abgeklärt und zartgestimmt, daß ich ihn den deutschen Raffael nennen möchte. In ihm lebt auch ein übergewaltiger Natursinn, dem die Unendlichkeiten des weiten Alls im Innern entsprechen. Nicht wie er den Bau zweckmäßig oder architektonisch gut gestaltet, nicht das ist sein Können, sondern wie er ihn in seiner inneren Verbundenheit mit dem Weltall, mit Landschaft und Umgebung, mit dem Atemhauch des Kosmos erfüllt, das ist seine schöpferische Größe. Ich nenne das Treppenhaus und den Kaisersaal der Würzburger Residenz, nenne Dierzehnheiligen und Aeresheim als höchste Leistungen. Ein musikalisches Wesen, ein Schwingen und Schweben in Linie und Licht, Farbe und Form entfaltet sich da zu hinreißenden Symphonien, wobei wir, überwältigt von dem optisch=visionären Traum und dem schönheitlichen Zusammenklang, bezaubert werden. Im Bann dieser lichten Räume werden wir in einen Rausch hineingerissen. Mozart'sche Melodien erklingen, und wir entschweben in das Reich einer von Erdenschwere gelösten Verklärtheit. Das ist allerhöchste Geistigkeit, die uns da umschwingt. Nirgends sonst wie bei Balthasar Neumann werden wir so sehr an die Phantasiwelt der Gotik und ihr überirdisches schönheitliches Wesen erinnert. Nicht zu den kleinen Anfängen, sondern zu den großen Vollendungen, die er in Schloß= wie Kirchenbau als Gestalter festlich gestimmten Wesens im Verlauf eines arbeitsamen, immer vorwärtstrebenden, immer neu erfassenden Geistes fand, muß man gehen, ihn zu erfassen und nachzuleben versuchen. Betont sei nochmals, daß er wie kein anderer die landschaftlichen Räume, in die er seine Architekturen hineinstellte, zum Rahmen, zur umfassenden Form machte, daß er also dem landschaftlichen Naturgefühl in seiner Kunst gewaltigsten Ausdruck verlieh. Damit rückt er, der übrigens auch der modernste Stadtbau=meister war, uns noch besonders nahe. Wie mühselig sein Aufstieg war, wie er Jahrzehnte brauchte, um zu seiner Gipfelhöhe zu gelangen, wird die Betrachtung zeigen, die auch erweisen wird, daß höchste Geisteskultur und edelstes inneres Wesen sein überragendes Künstlertum ausmachen.

Das Leben des Künstlers

Am 30. Januar 1687, d. h. vor 250 Jahren, wurde Balthasar Neumann als Sohn des Hans Christoph Neumann und seiner Frau Rosina, geb. Grassold, in Eger getauft. Er entstammt einer alten Tuchmacherfamilie, die erstmalig mit Andreas Neumann 1575 in den Urkunden auftaucht und in der Schiffgasse ein Haus besaß, das heute als Geburtshaus des großen Architekten eine Gedenktafel trägt. Er hatte noch vier Brüder und drei Schwestern. Der Pate ist der bekannte Glockengießer Balthasar Plazer, womit schon der Beruf des Knaben bestimmt ist, da er in dessen Werkstatt eintritt. 1709 geht er auf die Wanderschaft und zwar nach Würzburg, wo er in der Werkstatt des Stück-, d. h. Kanonenrohr= und Glockengießers Ignatius (Sebald?) Kopp auftaucht. Auf ein erstes Gesuch vom 17. Juni 1710 an seine Vaterstadt erhält er 50 Gulden zur Erlernung der Büchsenmacherei, Brunnenmacherei und Feuerwerkerei und auf ein weiteres Gesuch vom 20. März 1712 zur Erlernung

der Feldmesserei und Architektur weitere 75 und nochmals 50 Gulden, im ganzen 175 Gulden, die er 1722 als Stückhauptmann zurückzahlt. Ich drucke hier das zweite Bittgesuch ab, weil es einen tiefen Einblick gewährt in den Eifer und das edle Streben des jungen Balthasar, der hier aus eigenem Antrieb zu dem Höchsten, was seine Zeit vermag, emporstrebt. Den Lebensraum der Menschheit heiter, fest froh zu gestalten, das wurde das Ziel seiner weichen, schönheitlichen Seele.

Der Bittbrief des Balthasar Neumann, Studgießergesellen in Condition bei Herrn Ignatio Kopp, hochfürstl. Studgießer allda, um ein weiteres Darlehen von 100 Gulden vom 20. März 1712 lautet: Er dankt für die ihm geliehenen 50 fl. und schreibt: „Dieweilen mich aber bedüncket, es stündte meiner größeren Feyerwerckheren und Brunnenmeistern wohl undt beförderlich, wann ich dazu noch die geometria oder Feldmesserey erlernete. Habe dan Gottsey lob Einen so freygüthigen, vornehmen Herrn, als den hochfürstlichen Ingenieur undt Hauptmann Einer compagnie grana-dires gefunden zu haben. Einen Lehrbrinzen (Prinzipal), auch ferners von demselben animiert worden, nicht nur diesses, sondern auch zur Sortifikation undt Architektur gehörige Wissenschaften zu erlernen, ja ich solche Gelegenheit, junge Jahr mit frischen muth meiner tag nicht mehr bekommen werdt, also habe ich mich überlegens, allweilen ich mich wohl getraute, genzlich entschlossen, demselben nachzukommen, wie ich dann nun wirklich darinnen begriffen (bin) nicht nur zu meiner Eignen Ehr, sondern zur Großen Ehr gottes und meines lieben Vatterlandt.“ Es fehle ihm aber „an den nötigen Mitteln zum Ankauf der notwendigen requisita, als bücher, reißzeig und instrumenta“, da er von seinen armen Eltern und Verwandten nichts erhoffen könne.

1713 ist Balthasar in Eger und entwirft eine Brunnenanlage. Die Hilfsbereitschaft seiner Vaterstadt verdient weiterhin herausgehoben zu werden. Sie bleibt andauernd in Beziehung zum Künstler, gratuliert ihm 1721 zur Ernennung zum hochfürstlichen Stückhauptmann und Ingenieur und schickt ihm Wünsche zu seiner bald unternommenen Reise nach Paris, ferner gratuliert sie 1725 zur Vermählung des Künstlers mit Maria Eva, Tochter des Geh. Hofrates Franz Ignaz Schild, von der er drei Söhne und vier Töchter bekommen sollte. Später erbittet sie öfters seinen Rat und seinen Besuch zwecks Neubaus des niedergebrannten Kirchturmes (1745).

1712 tritt Balthasar als Gemeiner in die fränkische Artillerie ein und beteiligt sich an den Türkenkriegen, wobei er gewiß Gelegenheit findet, die österreichische Architektur zu studieren. Aus dem Jahre 1713 stammt das im Würzburger Städtischen Luitpoldmuseum bewahrte Meßinstrument, „Instrumentum Architecturae Im. et fl. Bal. Neumann 1713“ signiert (Abb. S. 42), das zu allem anderen das Interesse des jungen Neumann für die Architektur charakterisiert. 1714 tritt er in den Dienst des Hochstifts, wird 1715 Sahnrich, ist tätig bei Bau- und Amtshöfen für Brunnen- und Wasserbau. Der 1715 von ihm entworfene Plan der Stadt Würzburg, nur in Kopie von J. Fischer (1775) im Kriegsarchiv zu München erhalten, bezeugt seine Betätigung als Architekt, vielleicht zunächst zum Zweck von Befestigungsanlagen. Wenn wir weiterhin hören, daß er 1716 in Kloster Ebrach für Risse 100 Gulden erhält, so dürfen wir annehmen, daß Stückgießer Neumann damals schon fertiger Architekt ist. Am 2. Juni 1717 wird er nach Schloß Gaibach zu einer Brunnenanlage gerufen; dann zieht er wieder in den Türkenkrieg, nach Belgrad, um gewiß weiter von der in höchster Blüte befindlichen Architektur Wiens bedeutsam angeregt zu werden. Zur Architektur ist er offenbar von seinem Vorgesetzten A. Müller (1719 Oberingenieur, gest. 1720) geführt, für den wir die Mitarbeit am sogenannten Roten Bau (1708), am Hof Friedberg, am Hofbau des Bürgerspitals (1718), am ersten Hof der Heinestraße und am Haus am

Schneidturn annehmen können. 1718 erhält Neumann 300 Taler für Quartier und Kost, 1719 erwirbt er einen Bauplatz jenseits des Maines, wird hochstädtlicher Beamter, Oberingenieur und Premier-Architekt und Baudirektor. Ferner erhält er 1721 das Baumantrat im Oberrat der Stadt, womit er zu seinen Befugnissen am fürstbischöflichen Hofe auch noch den ganzen Städtebau in die Hand bekommt. Schon 1720 gibt er eine umfangreiche Denkschrift zur Erhaltung des alten, schönen Beringes, zur Wasseranlage, zum Bau der Kaserne und zur Regulierung der Domstraße heraus. Als Stadtbaumeister und Leiter der Baukommission gewinnt er auch für den Städtebau die bisher wenig beachtete beherrschende Bedeutung. Daß er damals schon höhere Ansprüche an das Leben stellt, erweist das 1722 an Stelle eines ersten Wohnhauses in der Burkarderstraße begonnene eigene Wohnhaus in der Kapuzinerstraße von ganz großen Ausmaßen, das er jedoch am 6. November 1725 an den Fürstbischof J. Ch. von Hutten verkauft und dafür das Haus in der Franziskanerstraße übernimmt. Jedenfalls aber nimmt der Künstler einen gewaltigen Aufstieg mit dem Bau der Würzburger Residenz, den ihm 1719 Johann Philipp Franz von Schönborn, seit dem 18. September 1719 Fürstbischof von Würzburg, überträgt. Am 22. Mai 1720 erfolgt die Grundsteinlegung dieses Monumentalwerkes, über das wir besonders berichten. Wir wissen weiter, daß 1724 dieser leidenschaftliche Baufürst, der alles Vertrauen auf den jungen Architekten setzt, allzufrüh stirbt, daß unter seinem Nachfolger Joh. Christoph von Hutten der Bau aus finanziellen Gründen etwas ins Stocken gerät, 1729 mit Friedrich Karl von Schönborn, dem Bruder des Verstorbenen, der zugleich Bischof von Bamberg wird, wiederum einen gewaltigen Aufschwung nimmt. An Stelle des bis dahin in Bamberg tätigen kurmainzischen Maximilian von Welsch wird des „fränkischen Kreises Obrist-Leutnant und Ingenieur Neumann in Anbetracht seiner sowohl in Militär als Civilerlange der guten erfahrung und sonderbahren Geschidlichkeit, auch daß Er unserem Hochstift Bamberg wie bey Würzburg bißher und vor vielen Jahren zu unserem gnädigsten Vergnügen geschehen ist, nuß und erspriessliche Dienste zu leisten fähig seye, diejenige hundert Thaler, welche ehedeme der Chur Mainzl. Obrist und Ingenieur von Welsch von unserem Bamberg Ober-Zinsamt jährlich genossen hat, dergestalt gnädigst zugedacht haben“. Auch die Festungsbauten in Cronach und Sorchheim soll er übernehmen. Er arbeitet dort mit Johann Dienzenhofer und Johann Jakob Michael Küchel zusammen. Der 1743 zum Obristen aufgerückte Neumann wird weiterhin von den Brüdern und Verwandten der Schönborn in Speyer und Trier und ferner von dem Kölner Kurfürsten Clemens August angefordert. In den vierziger Jahren ist Balthasar Neumann der große Architekt in Deutschland, der das gesamte Bauwesen beherrscht und überallhin Pläne liefern muß, so zur Hofburg in Wien, den Schlössern in Stuttgart und Karlsruhe, für Bauten in Brühl, Bruchsal, Ellwangen, Trier, Mainz, Schöntal, Meersburg am Bodensee u. a. Mit dem Tode Friedrich Karls (1746) stockt der Residenzbau.

Fürstbischof Anselm Franz von Ingelheim verzichtet sogar auf den Künstler, der Würzburg verläßt. Aber sein Nachfolger Karl Philipp von Greiffenklau (1749—54) nimmt ihn wieder in Gnaden auf, so daß Neumann bis zu seinem Tode weiterhin der große Baugestalter in Würzburg ist. Am 18. August 1753 stirbt Würzburgs und der Zeit größter Baumeister und wird unter militärischen Ehren in der Marienkapelle begraben. Von seinen sieben Kindern, drei Söhnen und vier Töchtern, führt der zweite Sohn, Franziskus Ignatius Michael, geb. 8. Mai 1733, die Werkstatt des Vaters weiter als Artillerieoberst des fränkischen Kreises und Baumeister des Mainzer und Speyerer Domes. Er stirbt am 29. September 1785 in Würzburg.

Die Kunst der Architektur und ihr innerer Sinn

Bevor wir zu Balthasar Neumann und seinem Werk gehen, muß ich einiges über den Sinn der hohen Architektur sagen. Wozu dieser gewaltige Aufwand, den ein antiker Tempel für eine kleine Altarzelle, den eine mächtige gotische Kathedrale für eine religiöse Zeremonie, ein barockes Schloß für die Herren Fürsten zum Wohnen macht? Ist das nicht alles eitler Luxus? Aber schließlich ist alles höhere Menschentum nicht ohne einen gewissen Prunk, ohne Feierlichkeit zu denken.

Wir wissen, daß es das ungeheure Verdienst der Antike ist, den Menschen zu hohem Denken und künstlerischem Gestalten, zu edlerem, bewußtem Menschentum emporgehoben zu haben. Das gilt auch für die architektonische Gestaltung. Der reine Gebrauchszweck eines Baues macht nie den künstlerischen Wert aus. Erst wenn der Mensch darüber hinaus reicher formt und gestaltet, wenn er etwas von seinem Denken und Fühlen hineinlegt, wird es Kunst. Die Antike hatte dem erwachenden Lebensgefühl von der sinnlichen Sächlichkeit der Welt in plastischer Gestaltung Form gegeben, und so war ihr Streben, der Architektur den Sinn der steinernen Stofflichkeit aufzudrücken. Die Antike kam aber auch zu der Erkenntnis, daß es außer der Wirklichkeit der Dinge, wie wir sie schließlich in unserer Körperlichkeit selbst erleben, noch innere Gesetze gibt, und ging zu einer geistigen Verarbeitung über. Sie glaubte mit der Aufstellung von Proportionen zu den Schönheitsgesetzen der Kunst zu gelangen. Sie hatte sich dabei aber, da sie in der Säule und deren Dienst im Gefüge des Ganzen ihr Höchstes sah, mit den Proportionen der fünf Säulenordnungen begnügt. Und immer, wenn spätere Jahrhunderte wieder die Schönheit anriefen, kamen sie zu Vitruvs Lehrbuch von den fünf Ordnungen. Jedenfalls aber hatte die Antike die plastische Materialität und das im Baukörper auszusprechende lebende Wesen der Architektur festgelegt. Damit war sie zur hohen Kunst gekommen. Sie war es aber auch, weil sie dem Bau den Stempel der Geistigkeit, des höheren Seins, des denkerischen Lebens aufdrückte. Das Gewaltige, die Macht der Realität erhöhte sich zur Monumentalität, zum Erhabenen.

Nach dem Untergang der Antike kam das Christentum mit seinem gewaltigen Ausbau des inneren Menschen. Der Begriff Seele, seelisches Erleben, erwuchs und entfaltete sich über kaltdenkerisches Tun und materielles Gefühl hinaus. Die Architektur wuchs ins Übersinnliche. Man verlangte nach Gestirnen, wo die Menschen ihr Inneres aufgehen, ihre Seele emporschwingen lassen können. So ist es der innere Sinn des Abendlandes und der christlichen Architektur, daß sie Häuser Gottes rauschend in Formfülle und in Klängen der Liturgie, der Musik schaffen wollte. Sie ist durchaus Innenarchitektur und fand ihre große Form in der gotischen Kathedrale. Wieviel geistige Arbeit zu der Erwägung der technischen Mittel, zur Konstruktion des Aufbaues, zur systematischen Verarbeitung auch gehörte, wie auch da mathematische Formeln aufgestellt wurden, etwa das gleichseitige Dreieck, der Goldene Schnitt, das kann hier nicht näher ausgeführt werden. Wichtiger erscheint es mir zu betonen, daß das innere seelische Erleben, das in diese Architektur hineingelegt ist, erst eigentlich ihren besonderen Wert ausmacht. Es ist nicht nur ein äußerlich geformtes, sondern innerlich durchdrungenes Wesen, wo das religiöse Gefühl in seiner Inbrunst und Leidenschaftlichkeit einen gewaltigen Bewegungsrhythmus in das Ganze hineinbringt. Aber noch mehr: diese Raumschöpfungen sind auch Ausdruck eines besonderen Naturgefühls. Licht, Luft durchfluten den Raum, das Weltall ist hineingetragen, das Unendlichkeitsverlangen jener Zeiten hat Form gewonnen.

Wiederum also ist es etwas Höheres, etwas Heiliges, ein über Technik hinausgehendes Lebensempfinden, das uns mit den ewigen Gewalten im Weltall verbindet.

Die Renaissance kam und besann sich wieder auf die nahe Wirklichkeit, auf die Erdbundenheit, die Schönheit und Pracht des irdischen Seins. Michelangelos St. Peter ist die vollkommene Lösung des organisch geformten, aber noch von gewaltigem Gefühlsdrang erfüllten Baukörpers. Als dies freie seelische Pathos, noch ein Teil Mittelalter, dahinsank, kam wieder die Ratio. Palladio begann wieder nach Vitruvs Vorbild spekulativ schöne Proportionen auszurechnen. Aber auch die überquellende Sinnesfreude, wie sie die Renaissance gezeitigt hatte, lebte sich in der rauschenden Pracht und Überfülle des Barocks aus. In dem Erschauen dieser irdischen Schönheiten war der malerische Sinn erstarkt und das optisch-sinnliche Erfassen der Welten in der Landschaftsmalerei groß geworden. Nordischer Geist, der einst in der Gotik schon dem Weltallgefühl Ausdruck verliehen hatte, verlangte danach, die Materialität, die dem italienischen Barock anhaftet, zu brechen, zu lösen. Balthasar Neumann ist es, der die große Endformel fand. Zu der hohen, pantheistisch gesinnten Geistigkeit seiner Zeit, in der überlegenen künstlerischen Kultur, die aus all den sich bietenden Schätzen und erwachten Gefühlen schöpft, gewann seine Architektur mehr denn die irgendeines seiner Genossen das übergeistige Wesen seiner Zeit. Jene Menschen aber lebten nicht mehr in engen Straßen und gedrängten Häuserblocks, sie waren so frei wie nie zuvor mit der Natur verbunden. Nicht der simple Architektursinn des Bauens, sondern der Landschaftssinn, der sich in einem gewaltigen Aufblühen von Gartenbau und Naturfreude offenbarte, das malerische Gefühl des in die Tiefen, in die Fernen, in die Weiten Schauens, das ist für seine Architektur vielleicht der innerste Kernpunkt, der ihn der Gotik und ihrem ähnlichen Wesen in erhabener Geistigkeit so außerordentlich nahekommen läßt.

Das barocke Würzburg und seine Residenz

Die Stadt, in die Neumann auf seiner Wanderschaft versetzt wurde, Würzburg, hatte damals schon durchaus ein barockes Gesicht. Sie dankte es dem Wirken des ersten Schönborn, Johann Philipp, der, 1644 Kurfürst von Mainz und Bischof von Würzburg, in einer langen Regentschaft (bis 1687) die mittelalterliche Stadt umwandeln ließ. Das, was die mit Julius Echter eindringende Renaissance ein halbes Jahrhundert vorher begonnen hatte, die Überwindung der Gotik, wurde jetzt erreicht. Deutschland war mit dem Dreißigjährigen Krieg ein Trümmerfeld geworden, alle Künste, alles Handwerk lagen danieder. Die Zuwanderung fremder Künstler war eine bittere Notwendigkeit. Zunächst freilich dachte man daran, dem Grauen eines neuen Krieges entgegenzuwirken, indem man große Festungsanlagen errichten ließ. Der erste fremde Architekt, der Italiener Antonio Petrini (gest. 1701), kam 1656 als Festungsbaumeister im Dienst des Johann Philipp von Mainz nach Würzburg. Er errichtete aber nicht nur Festungsmauern und Tore im Sinne der neuen Zeit (Vaubansches Bastionsystem), die heute noch schon von ferne her in ihrem führenden Linienzug der über der Stadt ragenden Festung auf dem Marienberg ein besonderes Gepräge geben. Auch das innere Stadtbild erhielt mit seinen in schwerem italienischem Barock errichteten Palästen und Kirchen sein Besonderes. Etwas Unbewegtes, Massiv-Materielles haftet diesen Mauerblöcken ebenso wie den Kirchen an. Dieses immerhin Fremdartige überwinden und im eigenen Sinn umzuformen, sollte die eigentümliche Leistung deutschstämmiger Künstler werden.

Schon der aus Bregenz kommende Joseph Greising, der noch mit Petrini (am Juliusspital) zusammen arbeitete, ging daran, das monumentale Wesen zu brechen, und strebte nach zierlichen, vielmehr kleinlichen Formen.

Dies barocke Würzburg muß man als Ausgangspunkt nehmen für die künstlerischen Leistungen des jungen Neumann. Man darf aber nicht vergessen, daß die außerordentliche Beweglichkeit, die damals in der Welt war und die den Künstler früh schon nach außerhalb, nach Österreich und den umliegenden Gebieten führte, bald neue Anregungen hinzubradte. Wie im Mittelalter ist die Kulturwelt damals ohne feste völkische Grenzen. Es ergab sich ein lebendiges Ineinandergreifen der verschiedensten Geisteskräfte und Künstler. Sicherlich hat man in dem Obergeringieur und Stüchhauptmann Müller, dem 1720 gestorbenen Vorgesetzten des Künstlers, seinen eigentlichen Lehrmeister in der Architektur zu sehen. Er war es, der ihn zur Erlernung der Architektur drängte. Seine künstlerische Persönlichkeit ist noch nicht geklärt. Er wird zusammen mit Gallus von Jakob beim Zeughaus auf der Festung, beim roten Bau 1708, bei dem Hof Friedberg und bei dem Hofbau im Bürgerspital (1718) genannt. Man möchte meinen, daß nicht die wilden, unarchitektonischen Formen Greising's und sein kleinliches Ornament, sondern die vornehm ruhigen Formen dieses Meisters den Grund zu der klassischen Gestaltung des Meisters abgaben. Besonders der Bau im Bürgerspitalshof, ein äußerst fein gegliederter, hufeisenförmiger Bau mit zarten Gesimsprofilen und in abgestimmter Rhythmik, wäre zu nennen. Man möchte fast versucht sein, die Mitarbeit des jungen Neumann gerade hier anzunehmen.

1716 erhält er, wie erwähnt, 100 Gulden für Baurisse in Ebrach. Dort war 1687 Leonhard Dienzenhofer aus Bamberg an den großen Ausbau des Klosters gegangen; Joseph Greising führte es weiter aus, und man vermutet, daß es Balthasar Neumann war, der die genannten Pläne für das Treppenhaus (Abb. S. 23) lieferte. Es hebt sich in der feinen Bewegtheit und geistvollen Rhythmik von den schwerfälligen Formen des älteren Dienzenhofer und der wild wuchernden Weise Greising's ab. Schon als Motiv gehört es in den Formenschatz dieses Meisters, der gerade das Treppenhaus zu einer vollendeten künstlerischen Form emporführte. Wir setzen es darum an die Spitze dieser Auseinandersetzung, die uns zugleich in das Wesen der großen Schloßarchitektur der Zeit führt.

Nicht weit von Ebrach, in der 1711—18 für Lothar Franz von Schönborn erbauten Sommerresidenz Pommersfelden hatte er offenbar die Anregung dazu gefunden. Dieses schöne Schloß ist eigentlich die Urquelle des fränkischen Rokoko's zu nennen. Drei Architekten, die beiden in Franken führenden Meister Johann Dienzenhofer aus Bamberg und Maximilian Welsch, der kurfürstliche Hofbaumeister, dazu der Wiener Lukas von Hildebrandt haben es in gemeinsamer Arbeit aufgerichtet. Das Thema ist der in die Landschaft hineingestellte fürstliche Wohnbau; das große Vorbild der Zeit ist Ludwigs XIV. großer Schloßbau in Versailles, an dessen Ausmaße natürlich keine der Nachbildungen heranragt. Aber die innige Naturverbundenheit, die schon Pommersfelden zeigt, kennzeichnet den weitentwickeltesten Sinn dieser Zeit, dem dann Neumann in seinen Meisterleistungen geniale Form geben sollte. Der Blick auf den Baukomplex zeigt uns, wie die von Osten von Bamberg kommende Zufahrtsstraße in einen Hof mündet. Auf der einen Seite wird er von dem hufeisenförmigen Schloßbau, in der Hauptsache das Werk des Bambergers Dienzenhofer, und auf der anderen Seite von dem konfak sich anschmiegenden Marstall Welsch's umfaßt. Aber nicht, um Enge und Begrenztheit zu schaffen, sondern um die Weite allmählich zur geschlossenen Form des Baues hinzuführen, ist diese

Platzkomposition da. Denn was das Baumassiv des Schlosses noch an Schwere besitzt, soll durch das von dem Wiener Hildebrandt ausgeführte mächtige, dreigeschossige Treppenhaus (Abb. S. 22) gelockert werden. Schon der Gedanke, einen zentralen Treppenaufgang zum Lebenskern des Baukörpers zu machen, der sich dann in wunderbarer, höchstrebender Weise zu einer luft- und lichtdurchfluteten Raumgröße ausdehnt, das ist das Bedeutsame. Nachdem aber Hildebrandt in seinen bisherigen Bauten entweder die breitlagernde Form (Wien, Belvedere) oder die steile enge Form (Salzburg) brachte, liegt die Vermutung nahe, daß dieser repräsentative Empfangsraum, der Hildebrandtsche Einzelformen zeigt, eine besondere Idee des Kunst und Festlichkeit liebenden Fürsten selbst war. Noch ist es, wie nachträglich angebaut, nicht mit dem Raumganzen verknüpft. Die strengen Geschossgliederungen in geradlinigen horizontalen erscheinen etwas akademisch leblos. Halten wir das Ebracher Treppenhaus, das freilich von bescheideneren Ausmaßen ist (Abb. S. 23), daneben, so entdecken wir in den Konkaven der Wände und den Kurven des Treppenaufganges das neue, verbindende und den Raum organisch belebende Element des bewegten Schwingungsspiels. Der architektonisch geformte Raumkörper wird zu einem organischen Wesen durch dies optisch-sinnliche Zusammenführen von Linien und Licht, auf eine einheitliche Wirkung; das scheint mir schon der Geist des großen Würzburger Baumeisters Balthasar Neumann, der mit dem Regierungsantritt des Johann Philipp Franz in Würzburg 1719 zum beamteten Oberingenieur erhoben war. Er weilte denn auch in dem gleichen Jahre in Pommersfelden. Die Absichten des Fürsten gingen auf einen gewaltigen Residenzbau in Würzburg hin. Schon Johann Philipp von Greiffenklau hatte 1700—05 nach Plänen Petrinis ein kleines Stadtschloß erbauen lassen, nachdem seit 1250 die Fürstbischöfe oben auf der Festung residiert hatten. Eine hufeisenförmige Anlage von geringen Ausmaßen, wurde sie bald baufällig, und nun ging der junge Fürst daran, sich eine wahrhaft fürstliche Stadtresidenz zu errichten, die das schönste Haus nicht allein in Deutschland, sondern weit und breit werden sollte. Den jungen Stütleutnant und Ingenieur Balthasar Neumann der schon mancherlei Zeugnisse seiner architektonischen Begabung gegeben haben mag, erwählte er zum Architekten.

Mit der Grundsteinlegung des Baues am 22. Mai 1720 hebt eine Baugeschichte an, deren Einzelheiten hier anzuführen unmöglich ist. Die bisherigen Forschungsergebnisse — ein ganzes Heer von Gelehrten ist erstanden — zeigen deutlich, daß es äußerst schwer ist, die Wirrnisse ganz zu enthüllen. Das System geistiger Zusammenarbeit erhebt sich damals zu solch schöpferischer Gewalt wie einst im Mittelalter. Der Oheim Lothar Franz in Mainz und der Bruder Friedrich Karl in Wien sind andauernd dabei, dem Würzburger Fürstbischof Ratschläge zu geben, Vorschriften zu machen. Dem ersteren ließ Johann Philipp Franz schon wenige Wochen nach seinem Regierungsantritt von Balthasar Neumann Pläne für das „castello in aria“ überbringen, die gewiß noch die erste Planung mit nur zwei Höfen enthielten. Im weiteren Verlaufe der Jahre werden, nachdem anfänglich an zehn verschiedenen Stellen Begutachtungen eingeholt waren, nicht nur deutsche Architekten, darunter Maximilian Welsch, der Reichsfreiherr Philipp Christoph von Erthal und Anselm Franz Ritter zu Grünsteyn in Mainz, der Bamberger Johann Dienzenhofer und der Wiener Lukas von Hildebrandt, sondern auch die führenden französischen Architekten Germain Boffrand und Robert de Cotte herangezogen. 1722 reiste Balthasar Neumann auf ausdrücklichen Wunsch des Mainzer Kurfürsten nach Paris, um dort seine Pläne zu unterbreiten. Wie nun all diese fremden Begutachter in den Bau eingriffen, das können wir hier nicht einzeln ausführen. Man darf wohl auch nicht allzuviel Gewicht

auf diese Eingriffe legen. Geworden und gewachsen ist der Bau zu seiner künstlerischen Vollendung unter der dauernden Leitung des genialen Würzburger Baumeisters. Von der ersten bescheideneren Anlage der Hufeisenform mit zwei Höfen beginnend, zu der Erweiterung mit fünf Höfen und dem kolossalen Treppenhaus, das sogar doppelseitig die ganze mittlere Stadtfront einnehmen sollte — das verhinderte der Einspruch des Robert de Cotte —, zu den Wandlungen der Hofkirche, des Ausbaues in immer reicherer innerer Gestaltung: immer hat sein Genius darübergestanden. Schon bautechnisch verrät dies überall sein fabelhaftes technisches Können in den stetig wachsenden struktiven Leistungen in den Gewölben. Aber auch künstlerisch tut der Bau über die Leistungen jener Architekten hinaus den Schritt zu weiterer Geschlossenheit und Verfeinerung zugleich. Das rhythmische Gefühl für geistvolle Beseeltheit der Räume in Linie, Licht, Kurvenspiel, das ist doch nur ihm eigen. Er war es, der all die Anregungen zu einheitlicher geistiger Größe emporführte. Eine genaue Entwicklungsgeschichte würde uns offenbaren, daß erst in langem Ringen und in vielfältiger Wandlung der hohe Grad der Vollkommenheit erreicht wurde, daß also der Bau ein organisch Gewachsenes bedeutet. Wenn sich auch Neumann nicht fremden Anregungen verschloß, seinen Helfershelfern das einzelne überließ, er war es, der die letzte große Form fand. War doch der Architekt nicht nur ein genialer Konstrukteur und Techniker, sondern auch ein beherrschender Organisator ohne gleichen. Würzburg wurde mit ihm und um sein gewaltiges Baubüro herum eine große Künstlerwerkstätte. Aus der fast endlosen Schar von Künstlern, die er von überall heranzog, seien folgende Bildhauer genannt: Curé aus Frankreich, der Niederländer Jakob van der Auvera und dessen beiden Söhne Wolfgang und Lukas, Ferdinand Diez aus Böhmen, Esterbauer und Peter Wagner aus Franken; Maler: Rudolf Byß aus Winterthur (auch in Pommersfelden tätig), Johann Zid, Giovanni Battista Tiepolo, der letzte große venezianische Maler, seine Söhne Domenico und Titus; Lünen-schloß und Urlaub; Stukkateure: Mitglieder aus der oberitalienischen Familie der Bossi, Antonio und Matteo; endlich der Kunstschmied Ferdinand Oegg aus Tirol. Die erstaunliche Arbeits- und Schaffenskraft des Meisters bezeugen aber vor allem die zahlreichen in Würzburg (Universität, Bibliothek und Luitpold-museum), Berlin (Kunstbibliothek) und sonstwo erhaltenen Zeichnungen, Pläne, Skizzenbücher u. a. aus seiner Werkstatt, die ein selten vollständiges und mächtiges Bild von der schöpferischen Phantasie des Meisters geben und den hohen Geistesgrad seines Schaffens bezeugen, endlich die zahllosen in Wiesen- theid bewahrten Briefwechsel, die er mit der Geistesaristokratie der Zeit führte.

Schon allein der riesige Umfang seiner Arbeitstätigkeit genügt, um die beherrschende Genialität seines Geistes erkennen zu lassen. Das Material gestattet, bis ins einzelne hinein das stete Wachsen seiner Phantasie und die sich andauernd steigende Beherrschung der Aufgabe zu verfolgen. Mag dieser oder jener Einfall von einem anderen stammen, dieses oder jenes Motiv anderswoher übernommen sein: immer ist es sein Genius, der es vervollkommnet. Wie überragend steht das Ganze gegenüber dem oben genannten Pommersfelden! Zunächst ist natürlich zeitgemäß, daß er diese Residenz nicht in die Enge der Stadt hineinbaut, sondern, daß er sie in den großen Naturraum hineinschiebt (Abb. S. 3). Vor uns breitet sich ein übrigens erst in späteren Jahrzehnten von dem Würzburger Architekten Geigel seitlich mit Kolonnaden gefaßter großer Platz. Die beiden Seitenflügel ragen hufeisenförmig vor; ein wunderbares, leider gänzlich verschollenes schmiedeeisernes Gitter von der Hand des Georg Oegg schloß den Ehrenhof ab (Abb. S. 2). Anfänglich standen auch noch zwei Brunnen auf dem Platz davor. Dann geht es hinein in den Bau. Drei Portale

nebeneinander, gefaßt von vier einen Balkon tragenden Säulen, öffnen sich zu dem zentralen Vestibül. Hier aber beginnt jenes Schwingen und Schweben, jenes geistvolle Zusammenspiel von leichten Gewölben, das wir im eigentlichen Sinne als Neumannstil bezeichnen möchten. Die Bezwingung, besser gesagt die Überwindung der Materie und ihrer Schwere durch ein feinfühliges, rhythmisches Zusammenfliegen beherrschender Linien, kurz die Durchgeistigung des Architekturkörpers, das ist es, was seine Genialität ausmacht.

Wenn wir dann weiter sehen, wie das noch etwas Gedrängte im Vestibül sich nach vornhin durch den Gartensaal ausweitete, noch mehr wie es nach links hin in langsamem Steigen die breite Treppe emporführt zu einer lichtverklärten Raumweite, so geht uns eindeutig der Sinn auf für sein innerstes Verlangen. Rechnen wir dazu, daß derselbe Treppenraum auf der anderen Seite geplant war, daß nicht langweilige geradlinige Steingeländer diese Treppe zierten, sondern in Kurvenschwingungen bewegte Geländer und die Wände durchteilende Gitter ein vielfältiges flingendes Bewegungsspiel mit malerischen Durchblicken entfalteten (Abb. S. 8, 9, 14), so ahnen wir, welche wunderbar heitere gottselige Lichtverklärtheit dem Meister vorschwebte. Tiepolo, der 1750 nach Würzburg kam, trug in seinem illusionistischen Verlangen die weiten Unendlichkeiten in die irdischen Räume hinein. Sein Deckengemälde, das größte der Welt überhaupt, öffnet dieses so genial konstruierte Gewölbe. Am Rande versammelt, entwickeln sich die vier Weltteile in den malerischen Phantasien der Zeit als Huldiger vor dem Kirchenfürsten, d. i. von Greiffenklau. Über ihnen weitet sich der Himmelsraum mit dem violettlichen Schimmer auf den Wolken in die Unendlichkeit. Das kosmische All öffnet sich. Wir leben im Zeitalter des Universalismus, der pantheistischen Weltanschauung. Und diesem Sehnen hinaus in die Welt hat hier und überall in seinen Raumgestaltungen Balthasar Neumann Ausdruck und Form verliehen.

Ich betone es immer wieder, nicht aus verstandesmäßigen Erwägungen heraus, nicht aus technischen Überlegungen, nicht aus ästhetischen Gefühlen wuchs sein Stil. Es ist Formung dieser besonderen Lebensgefühle, wenn wir weiter in Betracht ziehen, daß die Freude am Gartenbau und an Pflanzen seinem Gönner wie ihm innewohnte, ganz entsprechend dem gewaltig emportreibenden Landschaftssinn der Zeit. Darum bauten sich jene Fürsten Sommerresidenzen, Parke mit weiten Durchblicken. Denn auch der Wohnbau sollte mit diesem All innigst verbunden, besser gesagt: in ihn hineingelöst sein. Die Schwere der Materie, die Geschlossenheit der Wände, jede ruhende Fläche, gerade Linie mußten weichen. Was Wunder, wenn nun diesem Schwingen und Schweben die Dekoration in einem heiter lockeren Kurvenspiel, in Rocaille — daher der Name Rokoko — Folge leistete.

Schreiten wir weiter die Treppe in langsamem Schritt hinauf, betreten wir den Weißen Saal (Abb. S. 10), in den durch hohe Fenster und mit dem Ausblick zur Stadt das Licht reich einflutet, so haben wir ein traumhaftes Gebilde, in dem nur feingliedrige Pilaster so etwas wie architektonische Einzelform aufweisen, aber auch das Gewölbe unwirklich erscheint. Geistvoll lockere Stukkaturen in schwingendem Kurvenspiel von der Hand des Antonio Bossi künden uns den wahrhaften Sinn dieser Dekoration. Wie impressionistische Lichtflecken zuckt es auf, um uns das atmosphärische Wesen dieser Räume vorzuspielen. Hier ist ein wunderbarer Duft in dem Raum mit seinen ganz zarten Farben. Wir wissen aus den Entwürfen des Meisters, daß auch das Treppenhaus wie der Kaisersaal gleich dekoriert werden sollte, bevor Tiepolo gerufen wurde (Abb. S. 12—15), der die genialsten optischen Weitungen des architektonischen Raumes fand.

Dann öffnen sich die Türen zum Kaisersaal; es breitet sich ein farbig schillernder, wunderbar jubelnder visionärer Raum vor uns aus (Abb. S. 13). Wir fragen nicht nach den einzelnen architektonischen Formen, nicht nach den sonderbaren oberen Ovalfenstern, die vielleicht von Hildebrandt angeregt sind, auch nicht nach der Form des Gewölbes. All das Schlingen der Linien, das Schwingen der Lichter, das Klingen der kühlen, zarten Farben in der Architektur, das Strahlen der Goldbronze an den Kapitellen und Gesimsen, schließlich aber wiederum die Magie Tiepoloscher Malerei, all das vereint sich zu einer Symphonie von einer überirdischen Schönheit ohne gleichen, einer Symphonie von einem duftig schillernden Farbenglanz, daß wir hier wie nirgends sonst von musikalischer Architektur reden möchten. Das Jahrhundert der großen deutschen Musik hat hier eine ebenbürtige geniale Schöpfung der Architektur, der bildenden Kunst gezeitigt. Balthasar Neumann ist dieser große Gestalter der Lichtsphärenmusik. Denn nicht Geschlossenheit und plastische Formhaftigkeit, sondern Weitung in visionär-magische Unendlichkeit, atmosphärischer Lichtglanz ist das Ziel dieser Kunst. Höchstes geistiges Wesen und feinstes Schönheitsempfinden treiben empor aus einem verklärten Lebensgefühl, das die Natur nicht als kleines Nebeneinander vielfältiger Einzelformen, sondern in ihrer malerischen Ganzheit, aber auch als innere Einheit nimmt.

Die nach dem Garten gerichtete, reich gestaltete Hauptfront bestätigt die Absicht der innigsten Naturverbundenheit (Abb. S. 4). Wenn wir es so nehmen, fühlen wir uns in unserem modernen landschaftlichen Gefühl vielfältig verbunden mit solch lichtfreudiger Naturschwärmerei. Aber diese Größe der Anlage, die wunderbare Weite der Raumgestaltung war nicht von Anfang an da. Sie ist erst im Verlauf der jahrzehntelangen Arbeit des Meisters so geworden, so gewachsen, so daß sich ohne weiteres ergibt, daß das Geniale des Baues Neumanns Werk, das seiner andauernd sich bereichernden schöpferischen Phantasie ist. Die kleinen Nachfragen, wer dies oder jenes Motiv vielleicht dazu brachte, das verlohnt sich, gemessen an der wirklichen Leistung, kaum festzustellen. Das Ganze betreffend, war schon von Anfang an die hufeisenförmige Flügelanlage geplant, aber in viel kleinerer Form.

Das Treppenhaus war anfänglich eine bescheidene Anlage. Sie vergrößerte sich auf eine Doppeltreppe rechts und links vom Vestibül; aber nicht annähernd von dem heutigen Umfang. Erst in Paris wuchs das Format; freilich ebendort wurde auch die eine Seite gestrichen. Weiter war für dies Treppenhaus, wo die ansteigende, sich auf dem ersten Podest zweiteilig entwickelnde Treppe frei schwebend aufstieg — man denke daran, daß schwinghafte Balustraden und schmiedeeiserne Gitter die durchbrochenen Wände lockerten und den Eindruck des schwebenden Schwebens erhöhten —, anfänglich nicht dies weitgespannte Gewölbe geplant, das doch in seinen Ausmaßen erst den Begriff des Unendlichen schafft, verklärt und erhöht durch Tiepolos geniale Malereien. Oben sollten, ähnlich wie im Gartensaal, freistehende Säulen das sich nach oben verengende Gewölbe stützen (Abb. S. 8, 9). Das technische Vermögen, das der Meister wie kein anderer seiner Zeit besaß, wuchs ins Außerordentliche und gab ihm die Mittel, seine Raumphantasien zu gestalten. Als Hildebrandt von dieser kühnen Ausweitung hörte, packte ihn ein Grauen, und er prophezeite, daß das Gewölbe bald einstürzen würde. Neumann erwiderte, daß er seine Kanonen im Innern aufstellen und losfeuern würde und keinerlei Schaden angerichtet werden würde. Er hat recht behalten; das Gewölbe ist noch heute unverfehrt, abgesehen von einer ausgebrochenen Stelle, die gelegentlich eines Dachstuhlbrandes abbröckelte. Der Meister ließ sich den Tuffstein, den er zur Ausführung

benötigte, von Homburg a. M. herbeischaffen. 1734 waren das Stiegenhausgewölbe, 1742 auch die anderen Gewölbe fertig; 1744 stand der ganze Bau. Die Ausstattung des Inneren war auch anders geplant. Erhaltene Entwürfe (Abb. S. 9) zeigen, daß der Künstler zunächst nur an Stukkaturen, ähnlich wie im Weißen Saal, dachte. Ihr von der Hand des begabten Antonio Bossi reich und lebendig entwickeltes Kurvenspiel sollte diese großen Wände und Gewölbe auflockern, mit Licht- und Linienwerk beseelen (Abb. S. 10). Ähnlich war es für den Kaisersaal (Abb. S. 13) geplant. Es war eine besondere Gunst des Schicksals, daß der andere Große aus dem Geschlecht der Greiffenklau 1750 den genialsten venezianischen Maler seiner Zeit, den Meister der malerischen Illusionen Giovanni Battista Tiepolo, herbeiholte, um diesem Werk die letzte große Vollendung zu geben.

Noch möchte ich von der Schloßkapelle und ihren Wandlungen reden. Anfänglich war sie im Nordpavillon geplant als Quereval, wofür wir Pläne von Welsch haben. Boffrand fügte 1723 diesem etwas schwerfälligen, engen Raum einen Längsraum mit Säulen zu. Neumann versetzte 1730 die Kirche an die heutige Stelle. Wir erfahren aus Briefen und Plänen, daß der damals auf Einwirken Friedrich Karls stärker herangezogene Lukas von Hildebrandt allerlei Anregung gab. Die endgültige Form ist die des in die Tiefe gestreckten Rechtecks, das aber durch ein bewegtes Kurvenspiel in den Wänden, Gewölben und der üppigen Dekoration das heutige farbig-phantastische Bild mit dem Reiz des verdeckten Lichteinfalles ergibt (Abb. S. 7). Was er an Anregungen aus Österreich mitbrachte, wo er 1731 auf Wunsch Friedrich Karls war, wie weit er von Hildebrandt für die barocken Formen am Mittelgiebel der Stadtfront wie an den Pavillons der Gartenfront abhängig ist, das ist wiederum mehr eine akademische Frage, die die Forschung der Sachleute angehen mag. Nicht die Einzelformen, auch nicht etwa die von Hildebrandt übernommenen Bullenaugen im Kaisersaal machen die Größe aus, sondern der künstlerische Zusammenklang: das ist die Sonderleistung. Alle jene genannten Architekten, bald der Wiener, bald die der französischen und der italienischen Schule, standen zeitlich vor ihm, und zwar noch in einer Übergangsepoche. Die wirkliche Zusammenfügung, die endgültige Verschmelzung aus all den großen Vorbereitungen wurde erst von Neumann gewonnen. Wir werden sehen, wie sonderbar wesensverwandt seine Kunst mit der der Gotik und ihrer nordisch-visionären Phantastik ist.

Noch über die weiteren Räumlichkeiten wäre zu berichten. Der schon erwähnte Gartensaal im Erdgeschoß (Abb. S. 11), der das Verbindungsstück zwischen Stadtplatz, Ehrenhof, Vestibül und Garten bildet, ist ein feingliederiges Gebilde mit Säulenumgang und kleinen Kuppeln und einem großen Spiegelgewölbe im Mittelfeld. Die Malereien — in der Mitte der Parnas, in den kleinen Feldern spielende Putten — wurden 1750 von dem Augsburger Maler Johann Zick ausgeführt. Es sind etwas derbe, in schweren Tönen gehaltene Bilder, die nicht an den atmosphärischen Duft der Tiepolofresken heranragen. Die äußerst feinen Stukkaturen, ebenso wie die weißen Figuren in den Nischen sind von Antonio Bossi. Im ersten Stock reihen sich rechts und links vom Kaisersaal die eigentlichen fürstlichen Wohnzimmer. Sie geben ein nicht uninteressantes Zeitbild der Stilentwicklung. Das schon 1735 von Rudolf Byß, Antonio Bossi u. a. glänzend ausgestattete Spiegelzimmer (Abb. S. 17), in der ganzen Reihe das prächtigste, ist ein wundervolles Phantasiengebilde von noch zierlicher Eleganz und kleiner Vielfalt. Hier Kerzen brennen und ihre Reflexe wie einen Sternenhimmel oder einen Weihnachtsbaum flimmern zu sehen, das ist so recht ein ästhetischer, feiner Genuß, der uns die ganze Heiterkeit, die Licht- und Lebensfreude der Zeit vorführt. Alles, aber auch alles, bis auf die Möbel, das Holzrahmen-

werk der Spiegel, die Unterglasmalereien und die Metallbeschläge von der Hand des Georg Oegg ist so ganz in ein Stilgefühl eingetaucht, daß man, mögen auch die Einzelheiten von jedem Handwerker selbst gezeichnet sein, auch da die beherrschende Genialität des großen Baumeisters anerkennen muß. Die beiden in Würzburg (Universitätsbibliothek und Städtisches Luitpoldmuseum) bewahrten Neumannschen Skizzenbücher geben uns ein sprechendes Zeugnis für die geistige Zusammenarbeit. An sie knüpften sich, um es einmal zu erwähnen, die ersten Zweifel an Neumanns Größe. Weil man erkannte, daß hier fast nur Entwürfe seiner handwerklichen Mitarbeiter vorliegen, glaubte man den Meister entthronen zu können. Daß aber sein Genius es war, der erstens die Auslese unter den Handwerkern traf, der zweitens bestimmend auftrat und drittens groß genug war, den anderen ihre besondere handwerkliche Leistung zuzulassen, ja, sie emporzuführen zu höchster Leistung, das möge man nicht vergessen. Wie ein Generalfeldmarschall der Künste, nicht nur wie ein Artillerie-Oberst, steht er befehlend und ordnend über allem.

Eine genauere Betrachtung würde die besondere Qualität jedes der folgenden Zimmer vorführen müssen. Das sogenannte venezianische Zimmer wurde mit Gobelins, welche Szenen aus der italienischen Komödie darstellen, ausgestattet (Abb. S. 16). Sie stammen von der Hand des Pirost, von dem der Fürstbischof eine Teppichweberei einrichten ließ, ganz im Geiste jener Zeit, wo jeder Fürst den Ehrgeiz hatte, alles aus eigenen Manufakturen zu beziehen. Reizend ist die leichte Art der Erzählung, der leichte Ton im Sinne zarter Lichtsphären gegenüber der barocken formalen Schwere, die uns in den Gobelins des Alexanderzimmers entgegentritt; denn das sind Beispiele für den Geist der Zeit Ludwigs XIV., der die aus der Werkstatt des Lebrun stammenden Stücke dereinst einem Würzburger Fürstbischof geschenkt hatte. Schon das schwerfällige Girlandenwerk der Einfassungsborden zeigt diesen anderen Geist. Wie sich dann der Geist umwandelt, wie sich das Kurvenspiel, die heitere schwunghafte Linienmusik versteift und erstarrt, das bezeugen die Zimmer auf der nördlichen Hälfte der Gartenfront, vom Napoleonszimmer — der Kaiser übernachtete hier zweimal — an. Seit 1769, wo unter Anselm Franz von Erthal eine neue Bauperiode einsetzt, macht sich diese Wandlung bemerkbar. Die letzten Zimmer zeigen den wachsenden Verzicht auf jene locker-anmutige Weise des Rokoko. Im Rahmenwerk verschwindet die Kurve, die Felder werden geschlossener, wir haben den Geist Ludwigs XVI., den Zopfstil, vor uns. Andere Künstler treten auf den Plan. Im letzten, sogenannten Grünen Zimmer tritt Peter Wagner, der ja auch schon als Bildhauer den Schritt in den Klassizismus heinein machte, als Dekorateur auf. Schließlich aber übernahm der Nefte des großen Rokokostuckateurs, Antonio Bossi, Matteo, die Dekoration. Die Zimmer des sogenannten Ingelheim-Baues im Nordflügel legen Zeugnis von diesem neuen Geist ab. Man wird diese in äußerst feinem Flächenempfinden und Liniengefühl ausgeführten Dekorationen, die zu den besten der Zeit gehören, für sich würdigen müssen. Vom Geist Neumanns haben sie nichts mehr. Bemerkenswert ist, wie sie den ersten, an einigen Decken noch erhaltenen Dekorationen, die etwa 1723—24 Castelli hier ausführte, überraschend nahekommen. Hier begegnet sich französischer Klassizismus der Regentschaft mit dem Ludwigs XVI. Was aber an Verarmung, ja Verrohung das neue Jahrhundert bringen sollte, das führen die bei einem Rundgang immer zuerst gezeigten Zimmer des Südflügels vor. In der sogenannten Toskanazeit, als Würzburg für kurze Zeit weltliches Fürstentum war (1805—15), wurde die alte reiche Ausstattung herausgerissen und durch trockene, magere Dekorationen des Empire ersetzt. Ägyptische Motive, antike Wandmalereien, ja, in die Innenräume hineingetragene Zeltdachdekorationen u. a. sind

an Stelle des mit dem Raum verbundenen, wie zarteste Begleitmusik im Klang der Melodien der Architektur spielenden Wandschmuckwerks getreten: — angeheftet, angeflebt, hineingezwungen.

So ist die Würzburger Residenz nicht nur ein monumentales, schönheitlich sicher das vollkommenste Zeugnis für die hohe Geisteskultur jenes Zeitalters des Absolutismus, der die höchsten Anforderungen an Geist und weltanschauliche Größe, an Verstand und Seele stellte und sich in der Architektur zu dem genialen Beherrschen der Raumgestaltung erhöhte. Sie führt aber auch, wie sie da vor uns steht, die Verflachung, Ernüchterung, Verarmung vor, die eintrat, als jene höchsten Phantasien und Geistespannungen verklungen. Balthasar Neumann starb 1753 in der Zeit der höchsten Blüte. Noch durfte er erleben, wie der größte Maler seiner Epoche diese Architektur und ihre wunderbaren Raumgebilde, die nichts von Enge des Raumes, des Geistes, von Kleinheit des Könnens, Versagen des technischen Vermögens und der künstlerischen Phantasie dank der großen Schulung seines Baumeisters zeigt, mit seinen Malereien herrlich verklärte. Da fanden sich der große Lichtraumgestalter der Architektur mit dem größten Zauberer malerischer Weiten zusammen. Ein Geist erfüllte sie beide; es war der Geist höchster Geistigkeit. Damit wird Balthasar Neumann, der deutsche Architekt, zum vollkommensten Vertreter seiner Zeit. Schon darum hat er als der große Genius seiner Epoche für die Architektur zu gelten. Aber diese Epoche war die Vollenderin, der Gipfel und Endpunkt einer jahrhundertlangen Entwicklung. Und das erhöht ihn zu einem über Ort und Zeit stehenden Meister.

Balthasar Neumann als Schloßbaumeister

Hatte der Künstler an der Würzburger Residenz, erstmalig an das Thema des Schloßbaues herantretend, im Verlauf von drei Jahrzehnten eine mit den Jahren immer mehr emporstrebende Herrlichkeit erreicht, wobei sich die verschiedenen Epochen seines künstlerischen Werdens ineinander verwischen und zu einer organischen Einheit verschmelzen, so fragen wir nach Beispielen, wie er das Thema in dieser oder jener Zeit besonders anpaßt. Hinzugefügt muß werden, daß wir zunächst nur von fürstlichen Prunkschlössern reden wollen, obwohl sich das Thema andauernd mit der Aufgabe des Kloster- und Kirchenbaues vermischt. Denn diese Klöster und ihre ehrgeizigen Leiter, die Äbte, wollten auch für sich auftreten und machten den Anspruch auf Weltbedeutung. Wir sprachen von Ebrach, wo Neumann vielleicht erstmalig das Thema des Treppenbaues in einem großen Bau aufgreift. Wir könnten den Klosterbau der Augustiner in Heidenfeld anführen, wo er freilich mit bescheidenen Mitteln einen langgestreckten Wohnbau in zusammenfassender Silhouette hinstellt. Nachdem sein Anteil am sogenannten Hutteneschloßchen in Würzburg neuerdings mit Recht in Frage gestellt ist, käme dann das kleine, ebenfalls für Christoph von Hutten 1725—28 aufgeführte Schloß Steinbach in Betracht. Es ist noch die bescheidene Anlage eines von zwei Querflügeln rechtwinklig durchdrungenen Rechteckes, zweistöckig, mit Mezzanin und Mansardendach. Als solches zeigt es aber nur wenig von Neumanns genialer Gestaltungsphantasie und dürfte nur in der Werkstatt ausgearbeitet sein. Wie der Künstler einige Jahre später, als er durch Friedrich Karl von Schönborn wieder stark in die große Schloßbaukunst hineingewiesen wurde, und auch durch Reisen nach Osterreich seinen Formenschatz 3. T. unter Einfluß des Wieners Lukas

von Hildebrandt bereichert hatte, das beweist in hervorragender Weise Schloß Werned.

Friedrich Karl von Schönborn, 1729 Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, setzte sein höchstes Vertrauen auf Neumann, und nachdem er ihn auch in Bamberg im gleichen Jahre an Stelle des Maximilian Welsch, der unter Lothar Franz der fürstliche Baumeister dort war, gesetzt hatte, gibt er ihm 1731 den Auftrag zur Errichtung bzw. zum Neubau seiner Sommerresidenz in Werned bei Würzburg. Man beginnt 1732 mit der Gartenanlage, für die ein sorgfältiger geometrisch aufgeteilter Plan vorhanden ist. 1734 geht man an das Schloß, das mit Ausführung der Kirche im östlichen Pavillon 1742 vollendet wird. 1745 sind auch die Türme gedeckt, und der Bau steht fertig da. Schon im Herbst 1738 bezieht Friedrich Karl das Schloß zu vorübergehendem Aufenthalt. Wenn auch im Inneren des Baues, der heute leider als Irrenanstalt verwendet wird, die reiche Ausstattung verschwunden ist, so ist es doch in seinem Äußeren die vollkommenste Leistung des Meisters, ja, eine der hervorragendsten Schöpfungen der Architektur überhaupt. Wie es in die Landschaft hineingelegt ist, wie malerische Fernblicke ein vollkommenes Beispiel einer Komposition des Baukörpers in die landschaftliche Umgebung hinein vorführen, das ist die geistige Leistung. Blicken wir zurück auf das Schloß Pommersfelden, so wissen wir, was eine Generation in der künstlerischen Entwicklung ausmacht. Dort sehen wir zwei, zudem von verschiedenen Architekten aufgeführte Baukörper unorganisch aneinandergestellt. Es ist zwar der Anfang einer Komposition von Einzelbauten um einen Platz, hier in Werned aber — und Würzburg bildet dazu die Vorstufe — leitet die Straße von Norden her in den Ehrenhof, der sich hinter einem in Konkaven zusammengebogenen Vorhof, flankiert von zwei Türmen, öffnet (Abb. S. 20). Die zwiebelbekrönten Türme, zusammen mit der geschwungenen Bedachung des Mittelgiebels sind es, auf die der Blick des von der Straße her Kommenden hingeleitet wird. Gerade die Erleichterung des Baues nach oben hin, das Eingreifen von Vertikalen in das feingliederige Bewegungsspiel der Horizontalen erscheint als eine echt Neumannsche Leistung. Noch klassischer, noch verklärter ist der Rhythmus, der sich an der Gartenfront entwickelt (Abb. S. 21) und der sogar zarter abklingen sollte in den von Neumann geplanten Umbiegungen der Ecken der Seitenpavillons. Erst nach hartem Kampf gab der Künstler dem Wunsch Friedrich Karls, sie rechtwinklig zu geben, nach. Wie der breitlagernde Baukörper, von seinen Pilastern gegliedert, in der Gartenebene liegt, wie das gestreckte Satteldach durch die schwunghafte Dachlinie des Mittelpavillons und seinen abgeschragten Unterbau beherrscht, weiterhin an den Eckpavillons ausschwingt, das ist von wunderbar zart klingendem Bewegungsrhythmus beseelt. Die edle zurückhaltende Form der Bauglieder, die klassische Schönheit, die uns in diesem lichtverklärten Landschaftsraum entgegenstrahlt, zeigt uns den Künstler auf der Höhe seines Könnens.

Hier möchte ich einen, wie mir scheint, geradezu lächerlichen Vorwurf zurückweisen. Als man erkannte, daß die Mehrzahl der Zeichnungen in seinen Würzburger Skizzenbüchern nicht von ihm sei, behauptete man, er hätte nicht zeichnen können. Gibt es aber etwas Vollkommeneres, als diese Schloßfront und wie sie in die Landschaft hineingezeichnet ist? Manchmal entdeckt man noch auf seinen sicher originalen Plänen die feinen, in Bleistift ausgeführten Urzeichnungen. Sie wurden in seinem ausgedehnten Baubüro in Feder nachgezogen und dann wegradiert. Wie sorgsam er auch da zu Werke zu gehen pflegte, wenn es erforderlich war, zeigt das Vorlegeblatt für die Stichpublikation von Kleiner mit dem perspektivischen Schnitt der kleinen

Schloßkapelle. Er spricht in seinen Briefen von der Mühe, die es ihm machte. Heute ist diese Kapelle der einzige Innenraum, der noch den alten Schmuck enthält. Auf unregelmäßigem Grundriß ist hier ein Tiefenoval in einen Dierzehnpilasterbau im gestreckten Rechteck mit Rundnischen hineinkomponiert. Er ist ein Kleinod glänzender Architektur, in der die fein schwingenden Kurven der Stukturen von der Hand des Antonio Bossi das weich Schmiegsame des Gewölbebaues wunderbar begleiten. Man hat auch behauptet, Neumann wäre „reiner Architekt“ gewesen und hätte kein lebendiges Interesse an der Dekoration gehabt. Aber ebenso wie zu jener Meisterung der Gartenfront zeichnerisches Geschick gehört, so bedarf es auch eines entwickelten malerisch-dekorativen Fühlens, wie er, mit optischen Eindrücken rechnend, Außen und Innen in das Bildganze einfügt. Es bedurfte auch der bewegten Kurvenschwingungen der Stukturen, die, leise über die gebogenen und gewölbten Wände und Decken hinweggleitend, erst das Schwingende, Schwebende dieser Raumgebilde sichtbar machen. Ich betone nochmals, daß dies optisch-malerische Element mit jenen zeichnerischen und rein architektonischen, von denen ich in der Einleitung sprach, das Bedeutsame seines Könnens ist. Er ist eben auch der Meister der Dekoration, der in seinem hochgehenden Streben nach mystisch-malerischer Verklärtheit all seine Handwerker und Mithelfer mit sich riß. Nicht unerwähnt möchte ich die hervorragenden Arbeiten des Kunstschmiedes J. G. Georg Oegg lassen: das Gitter des Balkons am Mittelpavillon der Gartenfront und das herrliche Eingangstor, das freilich erst später, wahrscheinlich von der Würzburger Residenz hierhergebracht wurde. Werned ist neben Würzburg das einzige erhaltene Meisterstück Neumannschen Schloßbaues, freilich auch nur erhalten in seiner äußeren Fassung. Aber da ist es ein wertvolles Zeugnis seines besonderen Stiles. Man müßte es neben andere Stücke halten, auch um die Stellung in seiner eigenen Entwicklung festzulegen. Nach dem Garten hinaus ist es das Thema der langgestreckten breitlagernden Front. Sie wird horizontal zusammengehalten von einem mächtigen Satteldach.

Im Anschluß an die Schloßbauten wäre der großen Klosteranlagen zu gedenken. Die Äbte und Pröbste der Klöster fühlten sich damals wie kleine Fürsten und verlangten auch danach, ihrem Kulturgeist durch Schaffung prunkhafter Bauten Ausdruck zu geben. Eine ausführliche Betrachtung müßte hier beinahe noch mehr als bei den großen Residenzen der Gartenanlagen und des engen Verknüpftheits dieser Bauten mit den Gärten und der freien Natur gedenken. Kloster Ebraach mit seinem hufeisenförmig in den Garten vorspringenden mächtigen Flügelbau steht am Anfang. Es gehört noch der vorigen Epoche der Dienzenhofer und Greising an. Aber das Treppenhaus, von dem wir schon sprachen, erscheint als frühester Beleg Neumannscher Treppenanlagen (Abb. S. 23), wobei das geschmeidige Ausweichen der Wände in sichtlicher Absicht malerischer Raumweitung und die doppelzünftig aufsteigenden, leicht geschwungenen Treppen seinem Geist entsprungen zu sein scheinen. Das Treppenhaus ist bei anderen späteren Anlagen beinahe das wichtigste, was der Künstler zur Ausführung bringt.

Vor allem ist das Kloster Oberzell bei Würzburg zu nennen, wo wenigstens ein großer Teil des monumental aufgeführten Hauptbaues (Abb. S. 33) zur Ausführung kam. Das Treppenhaus ist ein sehr schönes Beispiel des harmonischen Zusammenhangs von Linie, Licht und Raum in klarem Aufbau der zweistufig anlaufenden Treppe, die über den Podest hinaus in einem Zug langsam emporgeht. Ganz ähnlich in kleinem Format ist das Treppenhaus in Bildhausen und ferner das zierliche Treppenhaus, das er in dem von ihm erweiterten Gartenschloß zu Deitschheim errichtete (Abb. S. 31, 32). Ein besonderes Stück ist auch das Treppen-

haus von Kloster Schöntal (Abb. S. 25). Der an sich nicht große Raum erhält durch die auf Freistützen stehende, doppelzügige Treppe mit ihrem geschwungenen Geländer eine wunderbare Weitung. Der Klosterbau als Ganzes bestand schon, und Neumann hat nur das Treppenhaus eingefügt.

Überall wurde Neumann herangezogen; er hatte zu vollenden, abzurunden, auszugleichen. Auf dem Michelsberg in Bamberg stellt er der etwas schwerfälligen Klosteranlage von der Hand des Leonhard Dienzenhofer einen breitlagernden Torbau vor, so daß ein malerischer Durchblick auf die auch von ihm entworfene Freitreppe zum Hauptbau entsteht. Noch reizvoller ist die geistvolle Kulisse, die er dem Kloster Banz am rückwärtigen Aufbau aufrichtet (Abb. S. 55). Hier, wie überall, zeigt er sich als Meister der perspektivischen Linien, der schwingenden Silhouette, des feinfühligem Hineinlegens derartiger Baukörper in die Landschaft. Gegenüber der starren Unbewegtheit des älteren Klosterbaues mit seinem langgezogenen Dach erscheint das An- und Abschwingen der Linien von den geschwungenen Pavillons nach dem niedrigen Torbau in der Mitte meisterlich, von einer wunderbaren Rhythmik beseelt. Um das Wirkungsspiel vollständig zu machen, stellt er dem unbewegten Hauptbau in der Mitte eine pilastergegliederte Fassade mit leicht geschwungenem Giebel und eine Freitreppe vor. Hier kann man einmal den gewaltigen Fortschritt Neumanns in der Durchformung, Einordnung, Zusammenordnung verschiedenster Baukörper zu einem Ganzen hinein in den Landschaftsraum gegenüber der starren älteren Architektur erkennen. Denn leider sind andere Bauten, wie das Schloß Schönbornluft bei Koblenz nicht mehr erhalten; es wurde 1748 gebaut, aber 1793 von den Franzosen zerstört.

Was wir sonst noch an Schloßbauten von ihm besitzen, sind Teilleistungen, d. h. er hatte die Arbeiten anderer zu ergänzen und zu erweitern. 1731 wird er von dem Fürstbischof von Speyer, Kardinal Damian Hugo von Schönborn, nach Bruchsal befohlen und fertiggestellt zu dem damals schon vom Ritter von Grünstejn aufgeführten Bau ein Modell für das Stiegenhaus. 1733—37 stößt der Bau wegen des Eindringens der Franzosen. Erst nach dem Tode des Meisters wurde die Sommerresidenz vollendet (1770). Damit kommen wir zu dem Thema: Treppenhaus. Neumann gilt ja mit Recht als Meister dieser Aufgabe, in der er die ideale Weitung der Raumgebilde schon dem Eintretenden vorzuführen bestrebt war. Hier gestaltet er das Thema in neuer, besonders genialer Weise. Der Hauptbau stand schon in den Grundmauern. Hinein in diesen Bau stellt er eine Treppenanlage, auf der man durch ein enges Vestibül in doppeltem Aufgang (Abb. S. 24) zum Obergeschoß aufsteigt. Es geht rund um eine kleine Grotte empor; dann öffnet sich der Raum nach oben, er weitet sich, und wir stehen in der herrlichen, äußerst reich ausgestatteten gekuppelten Eingangshalle (Abb. S. 26). Wir atmen auf; der Blick geht in die landschaftliche Weite durch die sich öffnenden Fenster und in die Höhe, wo zu den üppig glänzenden Stukkaturen Malereien von der Hand des jungen Johann Zick malerische Raumillusionen vorzaubern. Was Einheitlichkeit der Raumgestaltung, Pracht der Ausstattung, Schwingen und Schlingen der Kurven im Rahmenwerk und Stukkaturen wie Malereien, Farbenglanz und Lichtschönheit betrifft, gehört es wie die Festsäle des Schlosses (Abb. S. 27) zu den glanzvollsten Leistungen der Innenausstattung. Der Meister ist bis 1749 andauernd hier beschäftigt, er gibt von Würzburg aus Anweisungen, so daß wir auch hier seinen Genius als schöpferische Kraft in Raumgestaltung und Dekoration ansehen müssen. Der Gegensatz zwischen dem Vestibül und den nur 3 m breiten, rund aufsteigenden Treppenläufen zu dem 16½ m breiten oberen Kuppelraum wirkt geradezu überraschend. Dieser Raum weitet sich in dem Schwingungs-

spiel der mit glänzend- und rötlich-grauen Pilastern gelockerten Wände zu der Kuppel, die zwar flach über einem schwachausladenden Gebälk, dank der frischen, glänzenden Malerei sich weit dehnend, aufsteigt. Wer noch an den optisch-malerischen Gedankengängen des Meisters zweifelt, muß sich hier bekehren und sie eigentlich als das künstlerische Endziel seines Wesens über die rein architektonischen Aufbaugesetze hinaus erkennen. Welche schöpferische Kraft ist es, die uns dies Raumerlebnis zu edelster Form gestaltet und, in den getragenen Rhythmus eines beherrschenden Geistes hineingestimmt, vorführt! Man wird gerne den Blick emporschweifen, sich schwingen lassen in die Kuppelwölbung, die durch die Malereien noch illusionistisch ausgeweitet ist.

Es sind die Jahre, als Friedrich Karl von Schönborn in ihm seinen Ideengestalter fand. Wir wissen, mit welcher ehrgeiziger Sorgfalt der Fürstbischof seinen Architekten betreute. Er mußte, wenn er außerhalb war, immer genaue Berichte erstatten darüber, wie es ihm ging. Das ersehen wir aus Briefen seit dem Sommer 1740, die aus Brühl datiert sind. Dorthin hatte ihn der Kurfürst von Köln, Clemens August, berufen. Wiederum hat er nicht einen Neubau aufzurichten, sondern nur Korrekturen an dem Bau eines anderen Architekten auszuführen. Seit 1725 ging Joh. Konrad Schlaun daran, das alte Schloß auszubauen. Hinein in den fertigen Baukörper hatte der fränkische Meister ein neues Treppenhaus zu stellen, da bei jetzt geänderter Gartenanlage ein neuer Zugang zu den Festräumen nötig war. In der Mitte des Südflügels errichtete er auf einfachem rechteckigem Grundriß ein Treppenhaus, das die Genialität seiner schöpferischen Phantasie, die einzigartige Fähigkeit, durch optische Kniffe, durch malerische Durchblicke uns unendliche Raumweiten vorzuzaubern, erweist. Wiederum setzt die Anlage mit einem dunklen Vestibül ein, das sich in malerischen Durchblicken durch drei Bogen und feinstes Gitterwerk zum eigentlichen Treppenraum öffnet (Abb. S. 28). Der mittlere größere Bogen führt zu der einläufig ansteigenden Treppe in der Mitte, die sich auf halber Höhe rücklaufend in zwei Arme teilt (Abb. S. 29, 30). Die seitlichen Bogen gewähren einen reizvollen Durchblick in den Unterbau unter diesen oberen Treppenläufen, die von Karyatidenpfeilern getragen werden. Überreiche Stuckdekorationen und ein äußerst feingegliedertes schmiedeeisernes Geländer bereichern den Linien- und Schwingungsfluß, in dem das Auge emporgleitet zu der ovalen Flachkuppel, die das Gefühl der imaginären Weite steigern soll. Es ist wiederum nicht der Architekt und Baukonstrukteur, sondern in echt barockem Geist der malerisch-seherische Gestalter am Werk. Gegenüber dem immerhin noch zarten, edlen Linienenspiel und Formenklang in Bruchsal fallen hier die üppige Fülle und überreiche Pracht der Formen auf. Der Stuckdekorateur war Giuseppe Artari, die Malereien führte Nif. Buber aus. Als weitere Anlage ist das Schloß in Karlsruhe zu nennen, für das der Meister seit 1750 Pläne lieferte, die aber nur zum Teil in den schrägen, an den älteren Mittelbau in 45 Grad anschließenden Flügeln zur Ausführung kamen.

Zu diesen heute noch vor uns stehenden Werken kommen noch weitere, deren Ausführung dem Künstler nicht gegönnt war, von denen uns aber ein glückliches Geschick vielfältige Pläne erhalten hat. Ich füge einige hier an, um das Unermüdlische seines Schaffensdranges noch weiter zu erhärten. Ganz außerordentliche Maße sollte die große Anlage des Schlosses in Stuttgart, anschließend an den älteren Bau, annehmen. Wenn wir die Entwürfe (Abb. S. 34, 36, 37) sehen, packt uns tiefstes Bedauern darüber, daß sie nicht zur Ausführung gelangten. Der Längsschnitt erweist, daß Neumann in ähnlicher Anordnung wie in Würzburg ein mächtiges Treppenhaus, gewaltiger noch als der Festsaal, dem Ganzen vorlegen

wollte. Daselbe Schwingungsspiel der emportreibenden Treppengewölbe und Treppengeländer, der diesmal zweireihig geordneten hochstrebenden Fenster, daselbe Aufgelockertsein in den Durchblicken und Überschneidungen, dieselbe festliche Weite und Höhe, die sich hier malerisch in das Unendliche dehnen will. Noch mehr zur unumschränkten Herrscherin in der Gruppierung gewaltiger Räume zueinander sollte das Treppenhaus in der Wiener Hofburg (Abb. S. 36) werden. Die Entfaltung des im Zentrum des Ganzen liegenden gewaltigen Aufbaues ist ganz außerordentlich. Doppelseitig steigen leicht schwingende Treppen von den Seiten herauf. Der Podest, an dem sie umbiegend nach den Seiten weiterführen, liegt in der Mitte des Raumes, der sich da mächtig empordehnt und eine mächtige Weitung erfährt, so daß man, hier anhaltend, den größten Eindruck hat. Dann sich umwendend steigen die Treppen mählich weiter nach den Seiten, wo sie in kleine Vestibüle vor den Festräumen einmünden. Die Ausstattung sollte hier, wo der Meister mit der Wand vorgestellten Säulenpaaren arbeitet, etwas strenger als bei den Treppenhäusern in Würzburg und Stuttgart werden. Wie unermeslich ist doch diese schöpferische Phantasie! Immer wird man gepackt von der klaren Haltung, der wunderbaren Raumrealität, die uns als das architektonisch-klassische Element seines Stiles erscheint, und zugleich von der malerischen Phantastik, mit der er diese an sich schlichte Größe in verklärt-mystischer Phantastik überquellen läßt. Nie ist es, und das ist das Besondere seiner Größe, das Raumschema, die Bauformel an sich, die gewertet zu werden verdient, sondern die immer neue, an die jeweilige Aufgabe anknüpfende Art der Ausgestaltung in eine ganz eigenartige Geistigkeit hinein, wo das optische Erschauen inneres Erlebnis wird! Gerade mit diesem Optischen, das zugleich auch die Höhe und den Endpunkt der künstlerischen Entwicklung ausmacht, mit diesem Sieg des Malerischen ist er der geniale Vollender einer künstlerischen Kultur. Das sind zu Form gewordene Hochgefühle, Begriffe unseres inneren Ich: das Erhabene, die jubelnd-heitere Lebensfreude, das Allgewaltige und vieles andere werden uns in solchen Raumgebilden offenbar.

Balthasar Neumann als Stadtbaumeister

Anschließend an den Palastbau möchte ich unseren Künstler als Stadtbaumeister schildern. Schon 1715 taucht er in Stadtbauangelegenheiten mit einem signierten Plan der Stadt Würzburg, nur in einer Kopie in München (Kriegsarchiv) erhalten, auf. Er erwirbt 1719 einen Bauplatz an der Burkardusstraße, wo er für sich ein Wohnhaus erbauen will. Dort entstehen freilich sehr bescheidene Reihenhäuser. Vom 19. Juni 1720 stammt eine Denkschrift zur Erhaltung und Verschönerung mit einer Maronenbaumallee, zur Anlage der Kaserne am Main und zur Regulierung der Domstraße. 1721 erhält er das Baumantrat und wird Stadtbaumeister als Vorsitzender der Baukommission, die die Festlegung der Baulinien unter sich hatte. Wir sehen hier das Beispiel eines das ganze Bauwesen überwachenden Stadtbauamtes, wie es heute noch besteht. Unter anderem werden Erker und Giebel verboten, werden die Höhen der Häuser, die Straßenflächen, die Steuererleichterungen bei Neubauten, ganz wie es heute geschieht, bestimmt. Einzeln kann ich das hier nicht angeben. Man drängt darauf, alle Beengung aufzuheben. 1722 wird der Platz vor dem Rathaus freigelegt, nachdem schon 1720 der Hauptwachturm auf der alten Mainbrücke niedergefallen war; die Domstraße wird reguliert. Seit 1730 erfolgt die Versorgung der Stadt mit fließendem Wasser; an Stelle der ersten Holzpfeiler werden später Blei-

röhren gelegt. 1737 erfolgt die Regulierung des Marktes. In einer gedruckten Bekanntmachung wird die Zufahrt zur Residenz, d. h. die heutige Adolf-Hitler-Straße zu einer großen Straßenflucht (Abb. S. 34) entworfen. Bis zur Eichhornstraße werden in fünfmal drei dreigeschossigen Häusern vierzehn Wohnungen festgelegt. Schon seit 1735 war die Neubaustraße reguliert. Zu dieser umfassenden und dem Stadtbild einen modernen Charakter mit großen, beherrschenden, breiten Straßenfluchten gebenden Tätigkeit in Würzburg kommt eine ähnliche Aufgabe in Bamberg, wo er 1729 an Stelle des Maximilian Welsch Stadtbaumeister wurde. Die großen Pläne zur Regulierung des Domplatzes, wo die alte Hofhaltung zurückgeschoben werden sollte, kamen nicht zur Ausführung. Er versieht die Dienzenhofersche Klosteranlage auf dem Michaelsberg mit einer zusammenfassenden Zufahrt; 1728—45 arbeitet er auch am Würzburger Dom.

Damit ist nur flüchtig das Umfassende seiner Tätigkeit als Stadtbaumeister charakterisiert. Er hat nicht nur fürstliche Anlagen mit großen Prunkräumen und herrliche, die Allmacht der Gottesidee gestaltende Kirchen gebaut, er hat auch den einfacheren Lebensbedürfnissen der Patrizier, der Handwerker, der Arbeiter gedient. Er selbst plant für sich weiterhin 1722 ein stattliches Wohnhaus von großen Ausmaßen in der Kapuzinerstraße, das sogenannte Huttenische Palais. Freilich verkauft er es 1725 an Johann Christoph von Hutten und übernimmt von ihm sein Wohnhaus in der Stadt, Franziskanerstraße. Das bezeugt, daß Neumann 1722 schon in sehr guten Verhältnissen und hochangesehen gewesen sein muß. Das andere Haus daneben erwarben 1729 die Herren von Zobel; später wurde es St. Josefs-Spital, sogenannte Hueber-Pflege. Als größere Wohnbauten nenne ich 1725—26 das Dietricher Spital; 1726—27 das Haus zum Hirschen, das in seiner großen Fassade den damals freigelegten Platz vor dem Rathaus beherrscht; 1730 das Domkapitel in Bamberg, in dem sich schon eine wachsende Auflöserung der Fassaden in malerischem Sinne bemerkbar macht; 1733—36 den Seminar- und Spitalbau ebenda mit reicherer Tiefenentfaltung (Abb. S. 35); 1747 den Domherrenhof zum Marmelstein in Würzburg mit weitgehender Unterordnung des Baukörpers in die Straßenflucht. Das leitet über vom Einzelbau zum Reihenzbau. Die Reihenzhäuser der Burkardusstraße von 1779 geben den bescheidenen Anfang zu dem, was er seit 1735 in der Neubaustraße und seit 1738 in der Adolf-Hitler-Straße an großstädtischen Massenzhäusern im modernen Sinne erstrebte. Dreistöckige Häuser fügen sich einer großgeführten Straßenflucht ein (Abb. S. 34). Der Künstler erweist sich als der Meister der zusammenführenden Linien, die dem perspektivischen Zuge in die Tiefe lebendigen, fein disziplinierten Schwung geben. Wie er auch dem Geschäftshaus Form zu geben verstand, dafür nennen wir hier nur das Haus Konnebach-Broili in der Eichhornstraße von 1737—38 als Einzelkaufhaus mit Laden, wo sich der Künstler als Meister der schönen Verhältnisse erweist. Überhaupt muß gesagt werden, daß auch hier wie überall bei ihm der Grundsatz der Einordnung in das Ganze mit Hilfe von feingeführten Linien und mit bewußtem Verzicht auf individuelle Ausbildung der Einzelheiten und übertriebenen Schmuck immer und immer wieder meisterlich durchgeführt wird. Wie die Läden in ihrem besonderen Rahmen sich eingliedern, wie in der Adolf-Hitler-Straße der große Zug der Linien zur Geltung kommt, wobei nur da und dort ein reicher ausgestattetes Portal etwas für sich bedeutet, das ist seine besondere, eben mit optischen Fernwirkungen rechnende Kunst. Besonders bemerkenswert aber ist das Kaufhaus auf dem von ihm selbst freigelegten Marktplatz

(Abb. S. 64), das er 1738 aufführte. Für sieben kleinere Geschäftsleute sind Verkaufsläden, Wohnungen und Speicher zu einem großen Block in feinstem Linienschwung bis empor zu dem gebrochenen Dach zusammengefaßt.

Neumann als Kirchen- und Klosterbaumeister. Zentralanlagen

Bedeutsamer fast, besonders wegen der wesentlich größeren Anzahl der erhaltenen und geplanten Schöpfungen ist der Künstler als Meister der kirchlichen Architektur. Es ist nötig, hier eine Teilung vorzunehmen, d. h. die Kapellenanlagen mit der einseitigen Beschränkung auf die Zentralanlage kleineren Formates für sich zu behandeln. Die Folge der Bauten ist historisch: Schönbornkapelle am Würzburger Dom, Holzkirchen, die kleine Schloßkapelle in Werneck, das Würzburger Käppele. Die Schönbornkapelle (Abb. S. 39) ist das erste künstlerische Projekt, an das Johann Philipp Franz von Schönborn noch vor seiner Thronbesteigung 1718 herantritt. Es liegen erste Pläne aus diesem Jahre vor, eine bescheidene rechteckige Anlage und eine von dem Stukkateur Hennecke, die ein zentrales Rund mit Kuppel und Laterne in das Rechteck hineinsetzt. Das ist die örtlich bedingte Grundform der Kapelle. Nun aber folgt die Auseinandersetzung der berufenen Architekten der Zeit mit dem Thema, und wiederum ist für den Forscher die Frage zu lösen: Welchen Anteil hat Neumann am Bau? Es sind vor allem eine Anzahl Projekte von der Hand des Maximilian Welsch, die zweifellos diesem, als dem die Schönbornfamilie überall beratenden Architekten einen gewissen Anteil zuzusprechen zwingen. Wir beobachten an der Dekoration eine gewisse barocke Vielfalt, die in der Häufung der Motive fremdartig wirkt. In der architektonischen Durchformung zeigt die Ausführung gegenüber dem nüchternen, strengen Übereinander ein neues Element. Wenn bei Welsch der mittlere Kuppelzylinder gerade aufsteigt und die beiden ovalen Seitenteile unverbunden im rechten Winkel anliegen, zeigt der Ausführungsplan (Abb. S. 38) ein viel weicherer Ineinander-schwingen der Formen. Vier Säulenpaare, die den Kuppelzylinder tragen, bilden den Übergang. Weiter nach oben sehen wir, wie der Künstler, offenbar um der Kuppel eine größere Weite zu geben, die tragenden Rundbogen nach außen hin ausbiegt. Man könnte darin eigentlich etwas Unarchitektonisches sehen, weil die Klarheit des Aufbaues und die Folgerichtigkeit der Glieder darunter leidet, und müßte wiederum feststellen, daß Neumann einem mehr malerischen Verlangen nach Raumweite nachgibt. Man wird weiterhin die feinflingende Rhythmik der Linien und der Silhouetten, die uns besonders am Außenbau bezaubern, auch ihm, dem Meister der feinen Liniensführung, zuschreiben müssen. Durch Erhöhung der Verhältnisse wie durch den Linienzug ist eine zarte Beschwingung der dekorativen Einzelteile gegenüber Welschs unbewegter Strenge in das Ganze gekommen. Am Bau, der im Rohbau 1724 fertig war, wurde unter Friedrich Karl noch bis 1735 gearbeitet. Rudolf Byß übernahm die etwas bunte Ausmalung. Georg Wegg verfertigte die sehr feinen Gitterwerke der Hauptportale, wie der Domtür. Der Franzose Maurice Curé arbeitete die Plastik der Altäre und der Grabdenkmäler. So hat schließlich auch dieser doch noch frühe Bau den Stempel vom Geist des großen Würzburger Meisters aufgedrückt erhalten.

Gerade das, was ich hier von der feinfühligem Liniensführung sagte, wird als Wesen Neumannsches Geistes an einem anderen Kuppelbau bestätigt. Es ist die kleine Kapelle in Holzkirchen (Abb. S. 40), wo er mit bescheidenen Mitteln — Johann Dienzenhofer lieferte gleichzeitig einen viel schwierigeren Plan — arbeitet.

Äußerlich ein mit Spitzdach bedecktes Achteck mit feinen Pilastergliederungen, in Aufbau und Attika durchaus flächig gehalten, schafft er im Innern (Abb. S. 40) mit kannelierten Säulen und Gesimsen einen kuppelgewölbten Raum, der in der edlen Schönheit der Verhältnisse, der durchaus dieser Rhythmus sich einfügenden Dekoration ein kleines Meisterstück ist. Er gehört in das Ende der zwanziger Jahre.

Hier eingliedern möchte ich die Kirche in Etwashausen bei Kitzingen (Abb. S. 48, 49). Es ist eine kleine Zentralanlage in der Form des griechischen Kreuzes, am Eingang und im Chor rund abschließend, die Querarme mit geradem Schluß. Das führt schon über das, was die Schönbornkapelle mit den gewölbten Querarmen gab, hinaus. Eine Flachkuppel überwölbt die Vierung. Es ist also eine nach vier Seiten gerichtete Zentralanlage. Das Bedeutsamste an dem heute ohne jeden inneren Schmuck sich gebenden Bau ist die Auslöcherung des Kuppeltraumes. Die in der Schönbornkapelle an der Ecke stehenden Doppelsäulen sind von der Wand abgerückt, so daß sich ein malerische Durchblicke gewährender Umgang ergibt. Damit bietet der 1741 datierte Bau eine wichtige Überleitung zu den größeren Anlagen Dierzehnheiligen und Neresheim, bei denen diese freistehenden Stützen und Umgänge eine bedeutsame Rolle spielen. Das Motiv ist keineswegs neu und findet sich auch sonst in der Zeitarchitektur. Aber es gelingt dem Künstler eine reizvolle Verschmelzung in bewußter Konzentration nach der Mitte hin. Das Geschmeidige des Sichfügens der Formteile in ein weiches Schwingungsspiel macht sich auch am Äußeren (Abb. S. 49) bemerkbar, wo die im Profil zu der von der Mainbrücke her führenden Straße stehende Einturmfassade sich konvex ausbiegt, eine Bewegung, die dem Inneren mit seinem Halbkreis am Eingang, flankiert von zwei Säulen, durchaus entspricht. Das ist aber eben erst der Anfang einer Durchformung. Die tiefe Flachkuppel, übrigens schlecht beleuchtet, hoßt etwas gedrückt im Baukörper drinnen.

Glücklicher ist die Lösung bei einer anderen kleinen Kirche, die, wenn auch nicht Zentralanlage, hier eingeordnet werden soll, in Gaibach, weil die Beherrschung des Baues durch die Kuppel wirksam wird. Ein kleiner Langbau im lateinischen Kreuz schließt er im Querschiff und Chor mit drei Ovalnischen ab, die sich an den elliptischen Kuppelraum anfügen. Betont muß werden, daß auch hier zuerst ein Kuppelraum im Queroval geplant war, was das geschmeidige Sichzusammenfügen der Kurven im Grundriß und Aufbau erhöht hätte. Auch sollten an der Ecke als Stütze der Hauptkuppel vier doppelte Säulenpaare stehen, wodurch auch hier eine Auslöcherung entstanden wäre. Sie sind durch etwas plumpe Wandpfeiler ersetzt, wozu das Langhaus, nachträglich nach vorn verlängert, zwei tonnengewölbte Joche zeigt, die sich nicht recht in den schön geschwungenen Organismus des Kuppel-Chorraumes einfügen. Die Kuppel ist auch hier flach, aber dank besserer Beleuchtung ergibt sich hier ein schönheitliches Raumwesen mit bewegten Schnittlinien und einem weichen Sichzusammenfügen der gebogenen Wände, gewölbten Decken u. a., und man gewinnt das Gefühl, daß all diese Architekturen so gebildet sind, weil sie sich dem Augapfel und seiner Rundform anzupassen haben. Der schon in der Schloßkapelle angewendete Effekt der verdeckten Fensteröffnung deutet auf eine bewußte Berechnung auf malerische Wirkungen hin. Freilich verwischt heute der einfarbige Anstrich den struktiven Aufbau. Auch äußerlich erhielt der Bau leider mancherlei Veränderungen. Der zuerst geplante Fassadenturm verschwand; jetzt bildet eine hochgestellte, nur leichtgegliederte Breitwand mit flachem Giebel die Front; der Turm, der dereinst an der Fassade geplant war, wurde am Chor aufgerichtet.

Ein weiterer Zentralbau auf Grund des gleicharmigen Kreuzes ist die Peters=

kirche von Bruchsal, die seit 1738 errichtet wurde; hier laufen alle Arme polygonal aus, im Anschluß an den verwendeten gotischen Chor der älteren Anlage an dem einen Querhausende. Die Vierung schließt mit einer Kuppel. Der Bau hat nicht ganz Neumanns Qualität. Die Schloßkapellen zu Bamberg und zu Worms sind leider nicht mehr erhalten. Die ihm zugeschriebene Rotunde in Schöntal ist gewiß nicht von seiner Hand; sie ist zu schwer barock im Geist der Dienzenhofer. Dagegen stammt von ihm die Kuppel über der Föhrung der dortigen Kirche, die, eine machtvolle Hallenanlage mit drei gleichhohen Schiffen von der Hand des Johann Dienzenhofer, zu den wertvollen Bauten dieser Zeit in diesem Typ gehört. In ihrer hochstehenden Weite beherrscht die Kuppel den schönen Kirchenraum.

Der letzte Rundbau, das Würzburger Käppele, leitet nicht nur zeitlich zwanzig Jahre weiter, da diese Wallfahrtskirche bei Würzburg erst 1747 begonnen wurde, sondern sie führt uns auch schon viele im großen Kirchenbau des Meisters gewonnene Gestaltungen vor. So arbeitet sie äußerlich mit dem Motiv der Doppelturmfassade, das dem Langbau zugehörig ist. Die künstlerische Absicht, in den schlank aufragenden Türmen die Blicke zum Berg hinaufzuführen, wird durch das lösende Spiel der Kurven, sei es im Rahmenwerk der Fassade, sei es in den in der Luft zerfließenden Zwiebeln, erhöht. Es ist gewiß jenen weitgehenden malerischen Absichten auf ein Verknüpfsein mit der Landschaft und der Atmosphäre entsprungen und findet hier im Lebenswerk des Künstlers vielleicht seine zarteste Lösung. Der Blick hinüber zum anderen Gipfel jenseits des Leistengrundes zur Festung bringt uns einen wirkungsvollen Kontrast. Schwer lagernde, sich weit breitende Massen dehnen sich in langgezogenen horizontalen erdgebunden aus. Erdgelöst ragt das Käppele jubelnd in die freie, lichtverklärte Himmelsluft empor. Es ist das gleiche, was er an anderen Kirchen, wie in Dierzelnheiligen, in größerem Maßstab bringt. Und das Innere! Treten wir durch die zierliche Fassade in das Innere ein, so sind wir überrascht. Es öffnet sich ein Raum von strahlender Pracht, bunter Farbigeit und lichter Weite (Abb. S. 41). Es ist schwer, sich die eigentliche Architekturform klarzulegen, wiederum ein Zeugnis dafür, daß Neumann nicht auf strukturelle Logik allein, d. h. reine Architektur, sondern auf geföhene, optisch-malerische Raumbildung ausging. Entfernt ist es eine ganz freie Weiterbildung der Form der Schönbornkapelle. Durch die Vertiefung der dort flachen Altarseite wird ein den beiden anderen Halbkuppeln rechts und links gleichwertiger Chorbau entwickelt. Alle drei Rundungen lehnen sich wie die Vorhalle an den zentralen Mittelraum an, dessen vier Ecken wie dort mit zwei Säulen herausgehoben sind. Aber alles hat sich außerordentlich geweitet. Was dort streng architektonisch erscheint, ist hier in das gelöckerte, malerisch Disjionäre gewandelt. Die Kurvenschwüngen, die durch Wände und Gesimse gehen, werden durch die Stukturen von der Hand des Wessobrunners Seuchtmayr noch besonders herausgehoben. Das bewegt Flutende, Unfaßbare wird noch durch die Farbigeit — es herrschen in der Architektur wie in der Malerei fühle Töne — gesteigert. Wir spüren, daß alles, vor allem die Kartuschen nur Lichtfänge sein wollen, um die impressionistische Wirkung zitternder Atmosphärenwellen zu wecken. Matthäus Günther, der Augsburger Maler, dehnt nun diesen Wirklichkeitsraum mit seinen farbenstrahlenden Fresken in überirdische Weiten. So umfängt uns ein eigentümlicher Rausch in Farbe, Licht, Luft, Ton, Raumatmosphäre. Wir spüren uns selbst gelöckert, gehoben, verklärt. Der Höhepunkt ist Endpunkt, wobei aber — das sei nicht geleugnet — die Grenzen der Künste zu sehr gelöckert scheinen.

Denken wir einmal zurück, was ein Jahrtausend früher auf dem anderen Hügel, d. h. auf der Festung des Marienberges als kleine Kapelle errichtet war: ein ganz bescheidener, in den Formen unbewegter runder Steinblock, mit vier Meter dicken Wänden, in die mühselig Nischen eingegraben sind. Aus dieser steinernen Materialität und engen Erdgebundenheit hat der Mensch sich gelöst. Sein Geist hat die Herrschaft über die Materie gewonnen und zwar nicht nur, indem er die Konstruktion technischer Mittel zum leichten Bauen fand, sondern auch, indem er jener anderen tief im Inneren schlummernden Sehnsucht geistig-seelischen Seins hinaus in die himmlischen Weiten Ausdruck verlieh. Das ist die höchste Geistigkeit, das ist Balthasar Neumanns Werk. Ein Darüberhinaus an optisch-malerischem Spiel, das fast an Theatralik grenzt, ist nicht denkbar. Wir werden zum Lobe des Meisters sehen, daß er von diesem „schönen Schein“ den Weg zurückfand zur großen Form. Aeresheim wird bezeugen, daß er doch der große Architekt war und sein konnte. Die Entwicklung dahin wird das letzte Kapitel behandeln. Mir scheint, daß Neumann am Kappelle, an dessen Fassade er ganz seinem feinen Gefühl für Linien- und Lichtwirkungen Ausdruck gibt, uns im Innern ein Bild von überraschender Pracht vorführt, gesteigert von der Fülle des Stuckateurs Seuchtmayr und der wilden Phantasie des Malers M. Günther.

Langbaukirchen

Bedeutsamer noch als durch das im Kapellenbau Geleistete ist Neumann im Großkirchenbau. Hier erscheint er mehr noch denn sonst als der große Vollender von dem, was seit mehr als einem Jahrtausend als das stete Ziel der abendländischen Architektur erscheint: die ideale Verschmelzung zweier an sich widersprechender Raumtypen, des Langbaues mit dem Zentralbau. Letzterer stammte aus der Antike und spiegelt deren plastischen Formgedanken letzten Endes wider, der Langbau tritt mit dem Christentum und, seinen rituellen Anforderungen entsprechend, als Basilika auf. Ihn zu künstlerischer Gestalt auszubilden, war die Aufgabe der abendländischen Architektur des Mittelalters und fand in der gotischen Kathedrale seine große Vollendung. Die Gotik hatte verstanden, der schwer zu formenden Tiefenstreckung einen künstlerischen Sinn, den der von Bewegung in die Tiefe getriebenen Raumform zu geben und, indem sie zugleich den Vertikalismus, d. h. den Höhenakzent hinzubachte, das Ganze als ein geistvoll beseeltes Zusammenspiel rhythmischer Schwingungen herauszubilden. Wir müssen das hier berühren, weil Neumann gerade diesen Grundgedanken wieder aufgreift, nachdem er in der Renaissance und im italienischen Barock von dem Gedanken der in sich ruhenden plastischen Form — Michelangelos Peterskuppel ist das vollendete Gebilde — zurückgedrängt war. Aus dem Unterbewußtsein des nordischen Menschen, der in der Gotik das Ideal seines bewegten Innern gefunden hatte, tauchen der Gedanke des bewegten beseelten Raumgebildes und der Langbau wieder auf. Balthasar Neumann — und das ist vielleicht sein größter Ruhm — wird das Werkzeug zur Neugestaltung dieses aus der Zeiten Nacht wieder erwachenden Wesens. Aber weil nun einmal die Menschheit jene andere Form der konzentrierten Materie begriffen und groß gestaltet hatte, mußte sie mit hineingearbeitet werden.

Und noch mehr: Das optisch-malerische Erfassen und Gestalten der Erscheinungswelt ist nun einmal der große Gewinn, den das Barock gebracht hatte. Auch das mußte hinzukommen, damit das Werk die wahrhaftige Vollendung der Zeiten werde. Wenn wir zu seinen Kirchenbauten gehen, dürfen wir gerade das nie vergessen,

d. h. wir müssen seine Raumgebilde als optische Visionen, als malerische Phänomene ansehen. Die wunderbare Paarung eines rhythmischen, linienhaften Bewegungssinnes mit diesem malerischen Erfühlen der Licht-, Ton- und Farbenwerte macht sein Werk so groß, so edel, so vielfältig, so überragend geistig. Langbau und Kuppelraum verschmelzen ineinander, fügen sich seinem malerischen Auge zu einem optisch-sinnlichen, bildmäßigen Ganzen. Dementsprechend komponiert er mit den Jahren alles mehr und mehr auf einen Augenpunkt hin. Seine Raumgebilde soll man nicht durchschreiten wie gotische Kathedralen, um sie in eigener Tiefenbewegung zu erleben; man muß sie, beim Eintreten anhaltend, im optischen Erschauen erfassen. Architektonische Kernformen, umkleidet von Ornamenten, von den in Kurven schwingenden Stuckkartuschen und von den Scheinwerten einer illusionistischen Malerei in alle Fernen vertieft und lichtgelöst, ergeben ein visionäres, malerisches Traumgebilde, genau so, wie wenn wir von landschaftlichen Weiten über Hügel und Ebenen, über Baumgruppen und Flußläufe uns in die Unendlichkeiten verlieren. Dies Unendlichkeitssehnen in große Form gegossen zu haben, ist Neumanns unsterbliche Leistung.

Die lange Reihe von Bauten setzt mit zwei bescheidenen Anlagen ein, mit der 1723—25 für Christoph Franz von Hutten erbauten Kirche in Steinbach am Main bei Lohr und der für den Grafen Franz Erwein von Schönborn 1727—32 erbauten Kirche in Wiesentheid (Abb. S. 42, 43). Beide sind einschiffige Anlagen, Saalkirchen, in gestrecktem Rechteck mit Einturmfassade und vertieftem Chor. Im Inneren wird der helle, freundliche Raum in Wiesentheid von einem Spiegelgewölbe (aus Holz) überspannt, wo mit den Mitteln der italienischen, barocken illusionistischen Malerei von der Hand des Italieners Marchini eine die Decke öffnende Scheinarchitektur die Weitung des Raumes vortäuschen soll. Erstmalig tritt der große Meister der Raumkomposition in der leider 1821—27 in brutalster Weise niedergelegten Klosterkirche in Münsterschwarzach (Abb. S. 45) vor uns. Der Grundstein wurde 1727 gelegt, die Weihe erfolgte 1743. Dem Forscher gewähren die zahlreichen aus der Werkstatt des Meisters stammenden Pläne, heute zumeist im Würzburger Luitpoldmuseum, einen lehrreichen Einblick in die geistige Arbeitsweise des Meisters. In nie rastendem Eifer und in weitgehender Sorgsamkeit geht er an seine Aufgabe heran, sucht sie immer wieder neu zu durchdringen und zu steigern.

Um die Leistung geschichtlich zu begreifen, fragen wir nach den Grundlagen, aus denen heraus Neumann seine, wie wir sehen werden, mühselig erarbeiteten Fassungen fand. Gegenüber jenen kleinen Familienkirchen war hier erstmalig von ihm ein großes Format gefordert, das zu einem ausgedehnten Chor auch einen großen Raum für die Gemeinde und die Wallfahrer benötigte. Die Dimensionen wuchsen. Nicht all die in der Zeit gegebenen Grundlagen, wie sie z. T. in großen Architekturwerken (Decker, Storm u. a.) niedergelegt waren, können hier vorgeführt werden. Das gehört in ein wissenschaftliches Werk. Mir will scheinen, daß die Dinge, die ihn umgaben, doch mehr Wirkung ausübten als das, was er aus Büchern oder bei kurzen Besuchen oder selbst in vorübergehendem Verkehr mit fremden Künstlern aufnahm. Würzburg bewahrt in seiner großen Zahl von Kirchen aus allen Zeiten zwei barocke Werke besonderer Art. Es ist die von dem Italiener Antonio Petrini 1670—91 erbaute Stiftshauskirche (Abb. S. 44). Sie vertritt den Geist des schweren italienischen Barocks als kreuzförmige Anlage mit stark vertieftem Chor und weit ausladenden Querarmen. Der Tiefenakzent wird stark gedämpft durch die in der Dierung aufragende, hochstrebende Kuppel, die aber doch nicht die beherrschende Energie in sich trägt, wenigstens nicht im Innern. Besser geschieht das in der großgeformten Außenkuppel, die sich mit einer arkadengezierten Trommel und mit sonderbar herausgehobenen

Strebepfeilern aus dem Viereck des Unterbaues entwickelt und gegen die breitgesetzten Fassadentürme die Oberhand gewinnt. Man muß zugestehen, daß ein monumentaler Geist herrscht, der sich in freilich noch schwerer, fast plumper Form entfaltet. Diese monumentale Raumform hat unserem Meister andauernd vorgestanden. Das will mir außerordentlich bedeutsam erscheinen. Es ist gewissermaßen die Materie, der kubische Block, den er nun in seiner Weise durchdringt. Von vorn herein sei gesagt, daß das Ziel der sich immer mehr ins Übergeistige bewegenden Kultur und der diese Geistigkeit ausformenden Künstler war, die Materie zu erleichtern, aufzulockern, zu bewegen. Jedenfalls findet sich sowohl das Fassadensystem wie die Kuppel ähnlich in Münsterschwarzach wieder.

Dann möchte ich noch einen anderen Bau heranziehen: das barock umgebaute Würzburger Neumünster. Schon die nach dem Plan des Petrinischülers Valentin Pezzani ausgeführte Fassade römischen Musters bringt gegenüber der streng rechteckig sich gebenden Stift-Haug-Fassade das Beispiel der die Baumasse in Schwingung bringenden Kurve im eingebogenen Konfav. Neumann war es übrigens, der diesem Bau die geistvoll geschwungene Treppe vorlegte, ebenso wie er dem feinen, ganz frühgotischen Turm die elegante Zwiebelbekrönung gab. Daraus folgt schon eine gewisse Verbundenheit des Meisters gerade mit diesem Bau. So erscheint es mir nicht ausgeschlossen, daß er auch von dem sonderbaren Raumgebilde grade dieses Innern starke Eindrücke aufgenommen hat. Es gibt kaum ein Beispiel sonst, das uns das Gegenätzliche der beiden Grundformen der abendländischen Kirchenraumgebilde so scharf aneinanderrückt, wie diese Anlage. Das Verlangen des Barock nach machtvoller Raumgröße wird hier in freilich noch etwas ungeformter, aber doch monumentaler Weise in dem gewaltigen Kuppelraum, der den Eintretenden empfängt, vorgeführt. Dazu kommt aber noch ein weiteres: Neumünster ist ja eine alte romanische Anlage mit Ost- und Westtor. Sie galt es in dem neuen reichen Raumgefühl umzuformen. Die Enge des romanischen Mittelschiffs, dereinst flachgedeckt, die dieser Zeit nicht mehr genügte, wird höchst charakteristischerweise ausgespielt zu einem kräftigen Tiefenakzent. Zu der in sich ruhenden Raumform der Kuppel kommt die Tiefenflucht als Endpunkt und Ziel perspektivischen In-die-Tiefe-Schauens, In-die-Serne-Eilens, also das Langbauprinzip als Bewegungsrhythmus. Beide Grundformen stehen aber nebeneinander, hintereinander, in einer geradezu krassen Unverbundenheit. Sollte dem mit innerstem architektonischen Empfinden erfüllten Meister, wenn er das eine Prinzip sowohl wie das andere in solch besonderer Größe und eben in scharfen Kontrasten nebeneinander vor sich sah, nicht seine Phantasien andauernd bewegt haben mit dem Gedanken: wie bringe ich diese Dinge einmal zusammen, wie füge ich sie zu einer ganz großen künstlerischen Einheit? Das gelingt ihm nicht sofort. In Münsterschwarzach lehnt er sich zunächst ganz an Stift Haug an und erscheint als feiner Umgestalter der dort schweren Formhaftigkeit und strengen Haltung zu leichter Flüssigkeit und geistreicher Beseeltheit.

Nach allerlei Entwürfen liegen 1736 die endgültigen Pläne (Abb. S. 45) vor: in einem sorgsam ausgeführten Holzmodell, heute im Nationalmuseum zu München, und einem unter seiner Obhut ausgeführten Stich von Balthasar Gutwein, datiert 1743. Basilikal, d. h. mit engen Seitenschiffen, die zu einem Gang zusammengeschrumpft sind, entwickelt sich die kreuzförmige Anlage in die Tiefe, in der Vierung von einer Kuppel überhöht, hier wie in der doppeltürmigen Fassade durchaus Stift Haug ähnlich. Aber was dort schwer, plump, plastisch ist, das ist hier leicht, elegant, feingliederig geworden. Der Tiefenakzent wird durch das unter der Gewölbetonne umlaufende Gesims betont, wobei die Verkröpfungen über den Doppelpilastern von

den Nischen und die in die Tonne einspringenden oberen Fenster ein Vor- und Zurückschwingen ergeben. Die Kuppel ruht auf hochgestellten Rundbogen und strebt über einem Gesims leicht empor. Auf einem der früheren Pläne sollte sie über einem außen wie innen mit Doppelsäulen gegliederten Tambour freier über das Dach herauspringen und besser beleuchtet werden. Jedenfalls ist hier schon die steinerne Schwere und plumpe Massigkeit, die über Petrinis Stift Haug liegen, gebrochen. Vielleicht kam der Meister deswegen, weil er immer wieder, Entwürfe machend, beim Zeichnen den Reiz des feinen Linienspiels aufnahm, zu der Erleichterung und Auflockerung der Materie.

Das gleiche entdecken wir an der Fassade (Abb. S. 45). Die Türme sind gegenüber Stift Haug näher aneinandergerückt und entwickeln beim schlanken Aufwärts zu den dezenten Zwiebelbegrünungen eine zarte, leicht bewegte Silhouette. Gegenüber der plumpen, fast bäurischen Monumentalität von Stift Haug atmet hier alles den Geist höfischer Eleganz. Wir spüren, daß in diesem das Ganze überspannenden rhythmischen Bewegungsspiel der Meister durch die Schule der Franzosen gegangen ist und in der hochgeistigen Atmosphäre edelster, denkerisch vielfältiger Geistesaristokratie, die ihn umgab, zu fast klassischer Schönheit kommt. Das Barock ist überwunden, ungern nur gebrauchen wir hier wie überhaupt bei Neumann den Namen Rokoko, da die Bezeichnung von einer dekorativen Einzelform, aus dem Rocailleornament abgeleitet, nur eine äußerlichkeit nennt. Es ist eine klassische Schönheit in der harmonischen Ausgeglichenheit und Melodie, die uns hier entgegenklingt. Es berührt wie Parodie des Schicksals, daß gerade dieses vornehm-elegante Werk von einer Zeit, die „edle Schönheit der hehren Einfach und stillen Größe“ auf ihr Schild geschrieben hatte, niedergerissen wurde. Immerhin soll die hier gegebene Abbildung ein Ahnen an diese verklungenen Schönheiten wachrufen.

Nicht von gleicher Qualität, auch nicht so vielfältig gewandelt, ist der nächste Bau, die Wallfahrtskirche in Gößweinstein, 1730 begonnen, 1739 geweiht, 1742 in der Innenausstattung vollendet (Abb. S. 46). Der Künstler verarbeitet manches, was er im Verlaufe der Planfeststellung für Münsterschwarzach aufgegriffen hatte. Der Bau ist nicht so langgestreckt wie jener. Bei der doppeltürmigen, kreuzförmigen Anlage bilden nur zwei tonnengewölbte Joche mit Stichkappen das Langhaus; daran schließt sich die Durung, die dreiseitig nach Chor wie beiden Querschiffenden polygonal und kurz ausstrahlt. Sie ist hier auch nur von einer mit dem Dach nach außen verdeckten Flachkuppel überwölbt, die die Höhenakzente ebensowenig wie der Langbau jene Tiefenakzente entfaltet. Die Stufierung, von Bamberger Meistern ausgeführt — der Bamberger Architekt Küchel hatte die Bauleitung —, hat in ihrer Üppigkeit noch etwas Barockes. Aus all dem ergibt sich gegenüber der leichten Eleganz und freien Bewegtheit in Münsterschwarzach etwas mehr Getragenes bei gewiß auch schönen Verhältnissen. Auch die Auflockerung der Wand, die durch das Vorstellen des Trägers des Gewölbes im Langhaus entsteht und aus der sich wieder so ein schmaler Umgang ergibt, löst kaum eine besondere Erleichterung aus. Reizvoll ist die Einheitlichkeit der Ausstattung, die in dem üppig aufgebauten phantastischen Hochaltar ihre Höhe erreicht. Auch nach außen hin lagert der Bau sichtlich schwer in der Landschaft, schon weil die Begrünungen der Türme nicht jene leichte Zwiebelform zeigen (Abb. S. 47).

Es gibt nicht viele Architekten, bei denen man wie bei Neumann ausführlich von der Architektur zu sprechen hätte, die nicht gebaut wurde. Der erhaltene Nachlaß aus der umfangreichen Werkstatt des Meisters, zumeist in Würzburg im Luitpoldmuseum und in der Sammlung Eckert, enthält auch eine Folge von Plänen für

Kloster Langheim. Es ist das östlich von Dierzehnheiligen gelegene Mutterkloster. Dort stand eine ausgedehnte Zisterzienserkirche querschifflos mit geradem Schluß. Neumann erhielt 1746 den Auftrag, sie durch eine stattliche neue Anlage zu ersetzen. Entsprechend dem älteren Bau entstand ein langgestreckter Bau, wo das mittlere Tonnengewölbe zu einem weiten Kuppelraum in gestrecktem Oval führt, der, reich gegliedert mit Doppelsäulen, Emporen und Fenstern, in der Laternenbegründeten Kuppel sichtlich noch etwas für sich Dastehendes, Unverbundenes hat. Langbau und Kuppel sind noch nicht ineinander verschlungen. Freilich bringen die Rundbogen der Säulenarkaden etwas schwingende Bewegung in die Tiefe dieser dreischiffigen Basilika. Nach außen hin sollte sich nach einem späteren Plan die Kuppel mit Tambour, in dem die Fenster sitzen, über den Bau erheben, der in der Front mit einer doppeltürmigen Fassade geschmückt werden sollte, ähnlich der von Münsterschwarzach und auch wie diese mit eleganter Zwiebelbegründung. Auch hier sieht man, wie des Künstlers Phantasie allerlei Sonderheiten, zum Teil ortsbedingt, zum Teil zeitbedingt, in der eigenen Entwicklung bringt. Man muß bedauern, daß dieses Zeugnis seines Geistes, das ihn noch im Entwicklungsstadium, also nach Münsterschwarzach und Gößweinstein zeigt, nicht zur Vollendung kam.

Aus der Reihe weiterer Kirchen greife ich Maria-Limbach heraus als Beispiel, wie er bei einfachen Mitteln das Thema der Saalartigen Raumform in lichten Weiten bei stark steigenden Verhältnissen entfaltet (Abb. S. 52). Auch hier sind die Stützen des Spiegelgewölbes (mit Stüchfappen) von der Wand abgerückt zur Auslockerung des Raumes. Mit Emporen versehen bilden sie einen schmalen Umgang, der auch den Chor umläuft. Eine ganz flache, ziemlich hochstrebende, pilastergegliederte Fassade steht dem Bau vor. Ähnlich ist es bei der Augustinerkirche in Würzburg, die dereinst eine basilikale Dominikanerkirche (Chor von 1308) war. Hier meldet sich der gotische Geist der alten Kirche stark in dem Hochstreben der Spitzbogenarkaden des ziemlich schmalen Mittelschiffs. Wenn freilich die Gotik dabei die Struktur des Aufbaues durch Herausarbeitung eines tektonischen Rippenwerkes betont, so überzeugt uns wiederum der Verzicht auf diese struktiven Akzente und der Ersatz durch farbig schillernde Stukkaturen und Malereien, wie sehr das optisch-malerische Gefühl auch hier für den Künstler die Hauptsache ist. Aus gleichem Urgrund heraus kommt die Kraft des Tiefenakzentes, der Tiefenperspektiven. Es wäre natürlich auch über die Art und den Sinn der dekorativen Teile, die diese Kirchen und ihre Gewölbe zieren, einiges zu sagen. Der Zeit entsprechend, aber von Neumann besonders herausgehört, sehen wir auch da die Überwindung barocker Schwere. Die Stukkaturen werden immer zarter, immer lockerer, immer leichter; sie gleiten in impressionistischem Fleckenspiel über die weiten Flächen, und zartgetönte, duftige Malereien füllen die Felder, jeder Härte, jeder Begrenzung, jeder Schwere widerstrebend.

In die Gruppe der monumentalen Bauten wäre auch die leider zerstörte Mainzer Jesuitenkirche einzuordnen, die nach den erhaltenen Plänen eine langgestreckte tonnengewölbte Anlage mit Kuppel in der Dierung war (Abb. S. 54), äußerst schlank in den Verhältnissen und elegant im Linienrhythmus.

Wie aber der Künstler in seiner späteren Zeit das Thema der einschiffigen Saalkirche anpaßt, dafür ist die 1740 im Auftrag des Kurfürsten Franz Georg von Schönborn errichtete Paulinerkirche in Trier ein glänzendes Beispiel. Was in Wiesentheid streng, ja schwerfällig ist, wird dank eines kräftigen Bewegungsrhythmus in eine geistvolle Schwingung gebracht. Schon der schlank aufstrebende Fassadenturm (Abb. S. 50), an den Seiten konkav ausbiegend,

bezeugt das. Dann bereitet das Innere (Abb. S. 51) dem Eintretenden ein hinreißendes Schauspiel der lebendig in die Tiefe und in die Höhe schwingenden Rhythmen. Hochstrebende Pilaster tragen ein Tonnengewölbe, das mit den üppigen Stukkaturen und mit den geistvollen Deckenmalereien des Augsburgers Ch. J. Scheffler (von 1743) zusammen mit dem schwunghaft bewegten Hochaltar von Ferd. Tieß (1756) ein rauschendes Spiel von Linie, Licht und Farbe vorführt.

Vierzehnheiligen und Neresheim

Dann aber kommen wir zu den größten Leistungen des Meisters im Kirchenbau, wo er die letzten Vollkommenheiten gewinnt. Wenn wir den in Münster-Schwarzach vertretenen Stil als den der Linien Schönheiten bezeichnen möchten, so können wir jetzt von malerischen Visionen reden und von äußerstem Zusammenklingen aller, aber auch aller künstlerischen Darstellungsmittel, der Architekturformen, der Linien-schwingungen, der Bewegungsrhythmen in einem höchsten malerischen Erschauen und Gestalten. Alles Licht, strahlender Glanz, zitternde Atmosphäre, Duft der höchsten zarten Farbigkeiten, Unfaßbares, Undefinierbares wird in eine geniale Vision des Künstlerauges geformt, gestaltet, ewig aufgezeichnet. Hier bringt er die Tiefenakzente des Langbaues und die hohen Raumweiten des Kuppelraumes vereint. Gewiß waren besondere Anregungen, die er auf seinen Wiener Reisen (1730) aufnahm, Einflüsse von Fischer von Erlach und seiner Karl-Borromäus-Kuppel und von Lukas von Hildebrandt, dessen Arbeit in Göttweig, ferner von Prandauers Kloster Melk, in denen gerade der Kuppelbau üppigste Formen gewann, wirksam. Neumanns Endleistung ist so überragend, daß wir all das andere nur als Bausteine zu dem durchaus eigenen Ganzen bezeichnen müssen.

Die beiden Hauptbauten sind Vierzehnheiligen und Neresheim. Mit ersterem beginnend, haben wir (Abb. S. 57) einmal herauszuheben, daß hier eine wachsende Verschmelzung von Kuppel und Langhaus besonders in dem Hereinwachsen der Wölbungskurven in den Unterbau, also eine Verkürzung der Wände, erstmals in der Würzburger Hofkirche (Abb. S. 7), erkennbar wird. Drei Kuppeln überwölben das gestreckte Viereck, vor und hinter der in Längsoval geschobenen Mittelkuppel je eine in Queroval. Es ergibt sich ein kompliziertes, in weitschwingendem Kurvenspiel bewegendes Gewölbesystem. Das Bedeutsamste dabei ist, daß dieses Kurvenschwingen in weiten Ausladungen auch den Unterbau mitreißt, die Gesimse und auch die Stützen mit ihren Säulen hineinzwingt, sie schräg verrückt, so daß sich zu dem bewegten Wesen malerische Effekte ergeben, indem diese schräg gestellten Kulissen die Fenster verdecken. Das Licht strahlt — und zwar nur auf einer Seite, da die andere Seite im Residenzbau liegt — reich, die Architektur und ihr üppiges Dekorationswerk überflutend, ein, ohne daß wir sehen, woher es kommt. Die bunte, farbige Pracht des Stuckmarmors, dazu die beiden mächtigen Bilder Tiepolos, die Malereien des Rudolf Byß an Wand und Decke, die geistvollen Stukkaturen Antonio Bossis ergeben ein äußerst bewegtes, prunkhaft strotzendes Bild von noch barocker Pracht. Das alles gibt dem Raum in seiner weichen Fülle farbigtonigen Helldunkels etwas Malerisches. Alles scheint nur um der Farbe, um des Lichtes, um des Bildes willen da zu sein, und Neumann führt sich als der große Meister malerischer Architektur vor. Hildebrandt, der auch Pläne machte, bringt uns eine Querovalkuppel mit je einem tonnengewölbten Joch davor und dahinter. Die verschiedenen Pläne, die

von Neumann noch erhalten sind, zeigen, daß er erst langsam, über ein großes Tiefenoval hinweg zu diesem Gewölbesystem kam, wie immer in tiefer Vision die geniale Lösung findend.

Diese kleine Schloßkapelle birgt eigentlich schon alles in sich, was dann Dierzehnheiligen, freilich bedeutsam durchgeistigt, in monumentaler Fassung bringt. Die Grundsteinlegung erfolgte am 23. April 1743; geweiht wurde sie erst 1772, freilich ganz nach Neumanns Plänen ausgeführt; die ersten Pläne liegen 1742 vor; am 30. Dezember 1743 besichtigt er den begonnenen Bau, der unter Leitung des thüringischen Architekten W. Krohne stand; dieser hatte auch Pläne geliefert von mehr zentraler Haltung. Neumann tadelt die plumpen Verhältnisse, die Schwere der Profile und besonders die hölzernen Scheingewölbe und liefert neue Pläne, die das Endgültige bedeuten, was zur Ausführung kam. Eine lange Reihe erhaltener Pläne gibt ein anschauliches Bild von dem Werden und Wachsen der Architekturgedanken, die langsam zu hoher Vollendung ausreifen. Es lohnt sich mehr denn je, dieses Werden zu verfolgen, um daran architektonisches Denken, in Architekturformen Phantasieren zu lernen. Die endgültige Fassung liegt auch hier in dem äußerst sorgsam ausgeführten Holzmodell im historischen Museum zu Bamberg vor.

Hier aber möchte ich erinnern an das, was ich über das Verknüpfen von Zentralbauidee mit dem Längsbauystem sagte, und verweisen auf die früher angeführte Neumünsterkirche in Würzburg. Sie zeigt uns das Gegenätzliche der beiden Raumformen in sonderbarer Beziehungslosigkeit nebeneinander, wobei zugunsten der Monumentalwirkung des einen Systems, d. h. des mächtigen Kuppelbaues, sich der Langbau durchaus unterordnet, ja, zu einer zwar malerisch reizvollen, aber architektonisch unbedeutenden Tiefenperspektive zusammenschrumpft.

Der Weg zur Überwindung der Gegensätze wurde unserem Meister andernorts gewiesen. Oben auf des Maintals überragender Höhe steht gegenüber dem Standort von Dierzehnheiligen das Kloster Banz mit seiner von Johannes Dienzenhofer 1710—18 gebauten Kirche (Abb. S. 55). Schon das Äußere erscheint mit seiner plastischen, nach außen gebogenen Doppelturmfassade wie eine Vorstufe zu Dierzehnheiligen. Noch bedeutsamer ist das Innere (Abb. S. 53). Es ist im Grunde das gleiche Übereinander und Hintereinander wie im Neumünster, ein langgestreckter Bau mit engem, langem Chor; das Langhaus überspannt von mächtigem, diesen Chor bedeutend überragenden Kuppelraum. Aber wieviel besser sind schon beide Raumformen einander angeglichen! Der Kuppelraum hat sich der Tiefenstreckung angepaßt in einer sehr langen Ellipse, also in die Langform hinein. Dazu ist die Einheitlichkeit des Kuppelgewölbes vielfältig gebrochen, indem drei ovale Gewölbe ineinandergreifen mit dominierendem mittleren Queroval. Das scharfe Einschneiden der starken Schnittlinien der beiden schmalen Ovale erzeugt ein kompliziertes Ineinanderspiel von Linien. Geistvoll wird diese Bewegungsrhythmik noch durch den Unterbau bereichert und gesteigert. Die vier Träger der Gewölbe, an sich schon durch ausschöhlende Nischen zwischen den Doppelpilastern aufgelockert, stehen losgelöst von der Wand frei da. Sie werden in den Kurvenschwung der Gewölbe hineingerissen. In das Rund hineingestellt, richten sie sich schräg zum Eingang, und ihre gebogenen Gesimse, ebenso wie die horizontal eingefügten Emporen zwischen ihnen erhöhen in ihren Konkaven die Wirkung stark rotierender Bewegung in diesem sonderbar verwickelten Gewölberaum, in dem die eigentlichen Wände und auch die Fenster für den ein tretenden Beschauer kaum in die Erscheinung treten. Eine ziemlich bunte, kleinliche Ausstattung steigert in der Häufung der Motive den Eindruck des Überladenen, Verworrenen. Wir spüren: es fehlt der letzte Ausgleich.

Wer nun nach dem tektonischen System fragt, wird feststellen, daß hier alles schon da ist, was Neumann in seinem berühmten Dierzehnheiligen bringt. Scharfe Kritiker könnten dazu kommen, ihn als elenden Nachahmer, der von den anderen nimmt, zu bezeichnen. Wer aber nach dem anderen fragt, was eigentlich doch erst höchste Kunst ausmacht, nach der schönheitlichen Vollendung, der wird in ihm den großen schöpferischen Genius sehen. Die erhaltene lange Folge von Plänen (in Würzburg, Nürnberg u. a.) läßt erkennen, wie er erst allmählich zu der reichen Form kommt (Abb. S. 19, 58, 59). Erste Pläne zeigen einen tonnengewölbten Langbau mit flacher Kuppel in der Dierung. Es werden zwei Rundkuppeln, von denen die zweite in der Dierung durch doppelseitige Stützen besonders herausgehoben wird, und eine kleine Querovalkuppel im Chor daraus. Der Bau kompliziert sich dadurch, daß anfänglich unter Krohnes Leitung der Chor zu kurz gekommen war. Die Dierung konnte nicht mehr die Mitte abgeben. Dieser zentralen Kuppel in gestrecktem Längs-oval wird nach vorn wie zum Chor hin eine kleine längsovale Kuppel angelegt. Die Dierung mit je einer Rundkuppel schneidet zwischen Hauptkuppel und Chorkuppel ein. Gegenüber Banz ist hier alles in gewaltige Raummaße gesteigert und zu gleicher Zeit bedeutend gelockert. Der Umgang, der dort nur schmal war, ist geweitet zu Seitenschiffen. Die Träger der Hauptkuppel, diesmal vier auf jeder Seite mit vor-gestellten Säulen, stehen noch viel freier da. Ein fabelhaft gelockertes Spiel von in die Tiefe, in die Höhe schwingenden Kurven, dazu noch betont durch die Emporenbalustraden und die gebogenen Gesimse, entfaltet sich. Nichts Festes sehen wir mehr; nicht nur die Fenster, sondern auch die Wände des Baues sind verstellt, sind unsichtbar. Es ist eine wunderfame Einheit geworden aus diesem ineinandergelassenen Langbau und Kuppelbau. Für den Eintretenden entfaltet sich ein Constringenzspiel von märchenhafter Übersinnlichkeit. Denn auch das, was in Banz etwa in seiner Buntheit wirr und störend war, ist durchsichtig geworden. Zartatmosphärischer, kühler Lichtglanz, wie er in magischen Strömen durch die unsichtbaren Fenster einflutet, bemächtigt sich der irdischen Raumwirklichkeit und hebt sie empor zu Himmelsphären. Die Deckenmalereien von der Hand Appianis wirken in ihrer kühlen Tönung ebenso abstrakt, wie die Skulpturen, besonders an dem phantastischen Dierzehnheiligenaltar, die in das Fluten dieser Lichtwellen hineingerissen werden, so daß sie nur wie flackernde Spitzen im Lichtraum erscheinen (Abb. S. 57).

Um nochmals von der innigen Verschmelzung der zwei Bauformen, von Kuppelbau mit Langbau zu sprechen, stelle ich fest, daß das Kuppelsystem und das Kurvenspiel der Kuppelgewölbe sich des Ganzen bemächtigt hat und alles in schwingende Bewegung bringt. Zu gleicher Zeit wirkt sich die Tiefentendenz des Langbaues nicht etwa nur in einer Tiefenbewegung aus, sondern wird optisch-malerisch erfaßt zu einer Entfaltung malerischer Perspektiven, die sich im Auge des in die Kirche Eintretenden zusammenfinden. Es ist ein malerisch erschauter, optisch erlebter Raum von ungeheuren Ausdehnungen. Die schräg von der Kurve gerückten Pfeiler, die verschiedensten Durchblicke und Überschneidungen, das Phantastisch-Unfaßbare, das uns hier entgegenrauscht, das erweist, daß wir Neumann nie als reinen Architekten, als Tektoniker nehmen dürfen, sondern als Maler-Architekten. Nicht um tektonische Logik, um Plastik und sinnliche Klarheit architektonischer Formgebilde ist es ihm zu tun, sondern um das optisch-malerische Phänomen. Vor allem aber ist der kühle, atmosphärische Lichtglanz, die duftig zarte, verklärende Lichtmusik, die die unter Leitung des Bambergers Küchel von Feuchtmayr, dem Stuckateur, Appiani, dem Maler, u. a. ausgeführte innere Ausstattung entwickelt, eigentlich das Besondere. Es ist von einer beinahe philosophisch abstrakten, allerhöchsten Geistigkeit.

Wir möchten meinen, daß hier der göttliche Geist, der überirdische Seelenhauch sich erheben wolle, um nun in die Weltunendlichkeiten zu enteilen.

Das ist optisches Phänomen, mystische Vision, das ist die letzte Durchgeistigung der Architektur, der Kunst überhaupt. Unsere Gedanken führen uns weit zurück, zur Antike und dem, was da am Schluß der alten Welt steht: es ist die Hagia Sophia in Konstantinopel, ein mächtiger Gewölbekbau, auch farbig schillernd, auch aller Mittel sicher, auch mit Kuppeln, Emporen, freistehenden Gliedern arbeitend. Aber wie schwer ist die Materie, wie unbewegt, selbst in der Farbigeit! Wir denken an Michelangelos Peterskuppel und erinnern uns, daß da der Baukörper seine Durchformung im Sinne eines plastischen Organismus erhalten hat, und wir kommen auch hier dazu, die malerische Qualität von Dierzeñheiligen, von Neumanns Raumbildung zu erkennen. Die Form, die Materie können wir erfassen, formen; das Unendliche, die Weltenweite vermögen wir nur zu erschauen, in phantastischer Vision zu erleben. Wie aber das Ewig-Unendliche hier optisch-visionär vor uns erzittert, wie es klingt und hebt im Schwingen der Lichtwellen, wie es kein Anhalten, keine Trennung gibt und Innen mit Außen zu einem einheitlichen Wesen verschmilzt, das ist die hinreißende Schönheit dieses Baues.

Noch ein Wort zum Äußeren, das wunderbar einheitlich, gleich vollkommen uns den Meister auf der Höhe seines Könnens zeigt (Abb. S. 56), das uns aber wiederum offenbart, wie innig verknüpft er mit der Natur, einzig aus dem Erleben der landschaftlichen Weiten zu seinen Gestaltungen kam. Hineingebettet in Licht und Wald und Wiesen erhebt sich die doppeltürmige Fassade in wunderbar warmem Sandstein, hochstrebend in dem Rhythmus der steigenden Proportionen und sich schließlich in leicht gebogenen Turmzwickeln im Weltalldust verlierend. Auch hier schwingendes Kurvenspiel und zwar nicht nur in den steigenden Silhouetten der Vertikalen, sondern auch in den geschmeidig sich in den Raum weich einfügenden horizontalen Gliedern. Wenn in Münsterschwarzach Linie und Fläche ihr feines Zusammenspiel trieben, so sehen wir bei aller Lichtgelöstheit doch etwas Körperliches, dank des weichen Licht- und Schattenspiels, das sich in dem konver leicht gebogenen Mittelteil, dem Portal, den Fensterrahmen, Pilastern, Säulen, Gesimsen u. a. entfaltet. Nicht ästhetisch akademische Verrechnung, sondern weiche Formhaftigkeit, auch dank der warmen Farbe des Sandsteines steht vor uns und grüßt weit hinaus in das Land, ruft die Wallfahrer herbei. Öffnen sich die Tore, treten wir ein, so werden wir von einem rauschenden Lichtjubiläum empfangen; die Himmel scheinen sich zu öffnen, zu weiten. Wie ein Gebet erklingt es, steigt es auf in pantheistischer Schwärmerei; wir spüren: es ist höheres Christentum, eine Wiedergeburt des in der Gotik zur Form gewordenen Jenseitssehns des hohen Mittelalters, dazu flammende Naturschwärmerei, traumhaft Verwobenes, heilig Erlebtes. Wahrlich, einmal mit Wallfahrern im Zuge heranzuschreiten beim Tönen der Kirchenglocken, beim Klingen des Kirchengesanges, der Orgel, einzutreten in heiliger Ergriffenheit, und Gott zu erleben, das bedeutet hier auch innigste Verbundenheit von Seelenschönheit mit Künstlerschönheit.

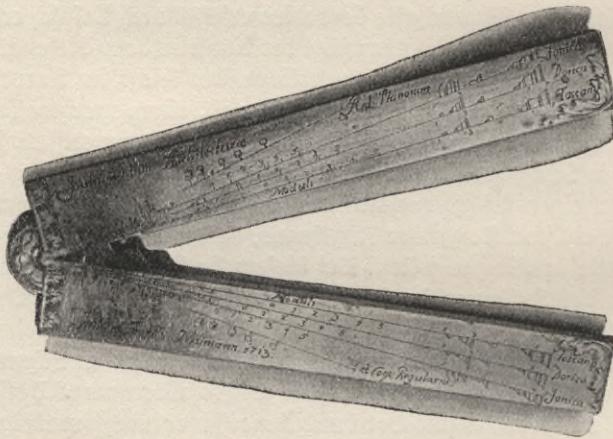
Noch nicht genug, der Meister hatte noch mehr zu sagen. Wir kommen zu Neresheim, seiner letzten großen Schöpfung, die wir sein architektonisches Formbekenntnis nennen möchten. Am 10. März 1748 versprach Neumann dem Abt Aurelius von Neresheim, der wohl durch den Fürstprobst von Ellwangen, Franz Georg von Schönborn, zugleich Kurfürst von Trier und Bischof von Mainz, auf ihn verwiesen war, Pläne von Münsterschwarzach, an dem er noch baute, zu bringen. Schon 1747 hatte der Neubau der Klosterkirche in Neresheim begonnen. Wiederum reißt erst

langsam der Bau aus. Pläne vom Juli 1747 zeigen eine tonnengewölbte, gestreckte, dreischiffige Anlage (Abb. S. 60, 62). In schneller Folge bildet sie sich zur Kuppelkirche aus. In der Dierung wächst eine Kuppel, begleitet von zwei Nebenkuppeln im Querschiff, das genau in der Mitte liegt, heraus. Dann entwickeln sich weitere Kuppelgewölbe im Langhaus, zwei vorn, zwei zum Chor hin. Die mittlere Kuppel in Längssoval sollte das Ganze beherrschen. Der Künstler starb mitten beim Bauen. Damit schied der Techniker, der die geplanten Betongewölbe allein zu konstruieren vermochte. Die Mittelnkuppel schrumpft zur Flachkuppel ein und wird wie die anderen Kuppeln unter Leitung von Neumanns Sohn Ignaz in Holz ausgeführt. Zwischendurch war auch der Baumeister von Ottobeuren, Johann Michael Fischer, tätig. Glücklicherweise haben die farbenprächtigen Deckenmalereien des Tirolers Maria von Knoller, der 1769 aus Ettal kam, in ihrem illusionistischen Schwung die malerische Weite gegeben. Am 5. Oktober 1777 wird die Kirche geweiht.

Nach außen hin entwickelt der Bau eine turmlose, die Klostergebäude überragende, konvex geschwungene Fassade (Abb. S. 63), die eigentlich nichts vom Innern ahnen läßt. Treten wir ein, so öffnet sich uns ein mächtiger, lichtdurchfluteter, in die Tiefe gestreckter Raum von fast klassischer Einheitlichkeit (Abb. S. 61). Das märchenhafte Zusammenspiel schwingender Kurven und phantastisch gebogener Wände, Emporen, schräg gestellter Pfeiler u. a. von Dierzehenheiligen hat sich geklärt. Auch hier Emporen, auch hier freistehende Stützen. Nur in der Dierung werden die Stützen zu frei aufragenden vier Säulenpaaren, wodurch dieser Mittelraum tatsächlich zur Dominante wird und eine herrliche, überwältigende Schönheit gewinnt. Das Verborgene, Versponnene, Zauberhafte dort wird ersetzt durch klassisch erhabene Raumhöhe. Zum weiteren Ausgleich aber fügt der Künstler dem Tiefenakzent, der durch das den ganzen Raum bandartig umschlingende, leicht in Kurven schwingende Gesims unter dem Gewölbeteil herausgehoben ist, einen machtvollen Höhenakzent bei. Der hochstrebende Aufbau — hoher Sockel mit Emporenaufsatz, schlanke Träger mit Pilastern im Schiff, freistehenden Säulenpaaren in der Dierung — verläuft sich nach oben in ein eigentümlich verschlungenes Kurvenspiel der ineinandergreifenden Kuppeln. Es ist ein stark steigender Rhythmus, der, wie gesagt, in einer hochstrebenden Kuppel hätte ausklingen sollen. Bei diesem Hochstreben, bei der fast abstrakten Entstofflichung des Aufbaues denken wir wiederum an die Gotik. Nirgends sonst erscheint der Künstler so sehr als Vollender, so sehr von einem reinen Architekturgeist beherrscht denn hier. Wir vermissen hier nicht mehr den Schmuck, die Zierate. Es ist reine architektonische Raumschönheit, es ist vollkommene Verschmelzung von Zentralbau mit Langbau, es sind Gotik und Renaissance innigst verknüpft, das beseelte Wesen des Mittelalters und die beherrschende Geistigkeit der Moderne. Noch mehr: es ist der harmonische Zusammenklang all der großen Elemente der Raumgestaltung abendländischer Kunst, die ruhevolle Weite der antiken Renaissance, die belebte, himmelstrebende Beseeltheit des Raumorganismus der Gotik zu einer geradezu klassischen, geistig vollkommenen Aufgeklärtheit. Man weiß wahrlich nicht, welchem der beiden Bauten, Dierzehenheiligen oder Neresheim, man den Lorbeer reichen soll. Ist nicht ein Stück deutscher Romantik in diesem genialen Meister? Welcher Architekt der ganzen Geschichte der Kunst aller Zeiten zeigt solche Vielsfalt? Wer vermag tiefer hineinzublicken in seine Seele, wer weiß aus welchen Stimmungen heraus er dazu kam, über das phantastische malerische Gebilde von Dierzehenheiligen hinauszugehen und emporzudringen in eine rein geistige, architektonische Raumbildung? War es die wachsende Gesehtheit des Alters — 1748 war der Meister doch 61 Jahre alt — das Bedürfnis, alle Scheinwirkungen zu meiden und die reine, edle Form,

den Raum als geistiges, ausgeglichenes Wesen, als seelenhafte Weite zu gewinnen? Wer von der magischen Vielfalt von Dierzehenheiligen, von der philosophischen Geistigkeit von Neresheim und deren Größe, deren Höhe keinen Hauch verspürt, der weiß nicht, was hohe Architektur ist.

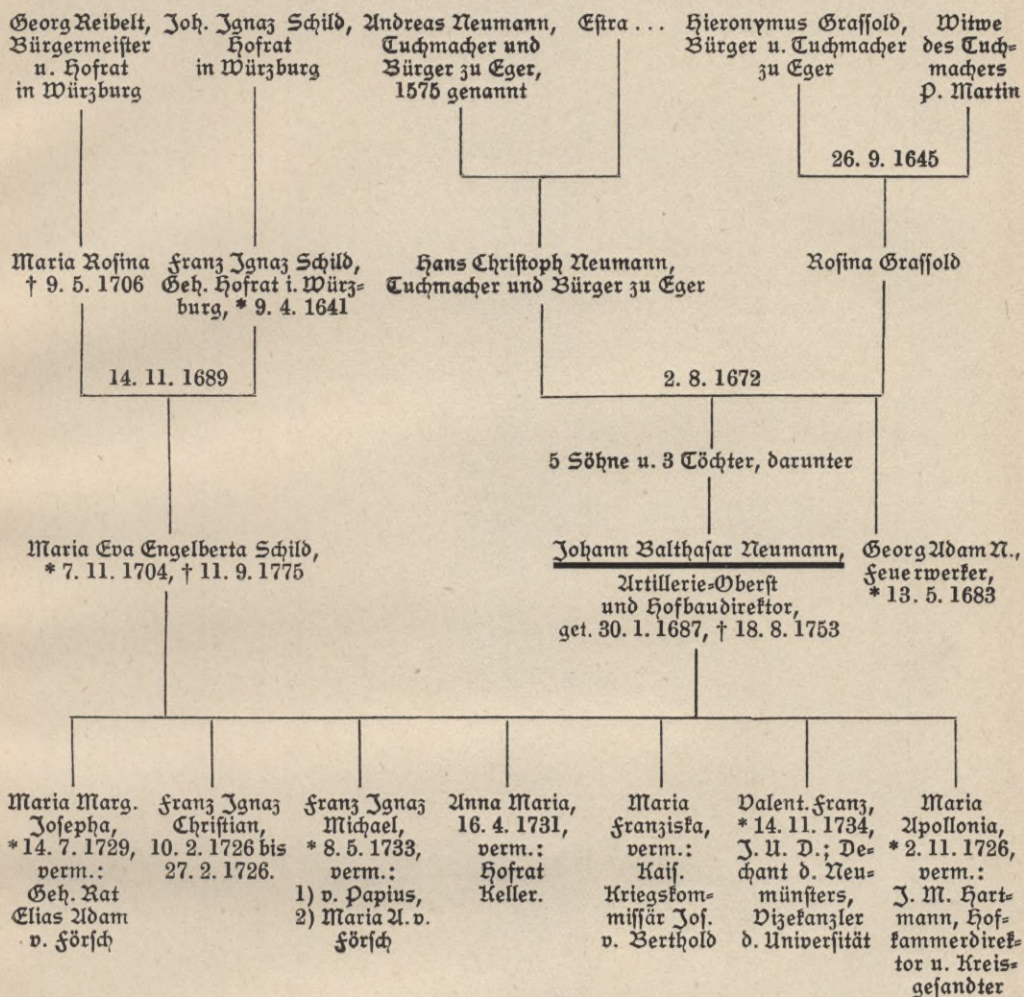
Mit diesen beiden Bauten, dem einen von schwärmerischer Phantastik, dem anderen von klassischer Abgeklärtheit; dem einen von malerischer Fülle, dem anderen von architektonischer Klarheit, schließe ich meine Betrachtung. Balthasar Neumann war der Meister, der mich lehrte, der Architektur hohes geistiges Wesen in innerstem Erleben zu erfassen, den Raum als Wesen, als irdische Form, als überirdische Phantasie zu nehmen. Kein Schema steht ihm vor. Jede Bildung ist wie eine Offenbarung, die über ihn kommt, wie ein zur Form gewordenes inneres Gesicht. Die hohe Geistigkeit, die überragende künstlerische Kultur seiner Zeit strahlt uns in seinen Räumen entgegen. Es flingt, tönt, schwingt, rauscht in Linien, Licht, Farben, Raummelodien zu symphonischen Gesängen. Seine Architektur ist nicht nur architektonisch, sondern auch malerisch und musikalisch, ganz im gewaltigen Universalismus jener Epoche, die zu den größten des deutschen Genius in allen Künsten und Wissenschaften gehört.



Messinstrument Balthasar Neumanns von 1713

Zur Berechnung der Proportionen der verschiedenen Säulenordnungen
von ihm konstruiert (zu S. 11).

Balthasar Neumann und seine Angehörigen





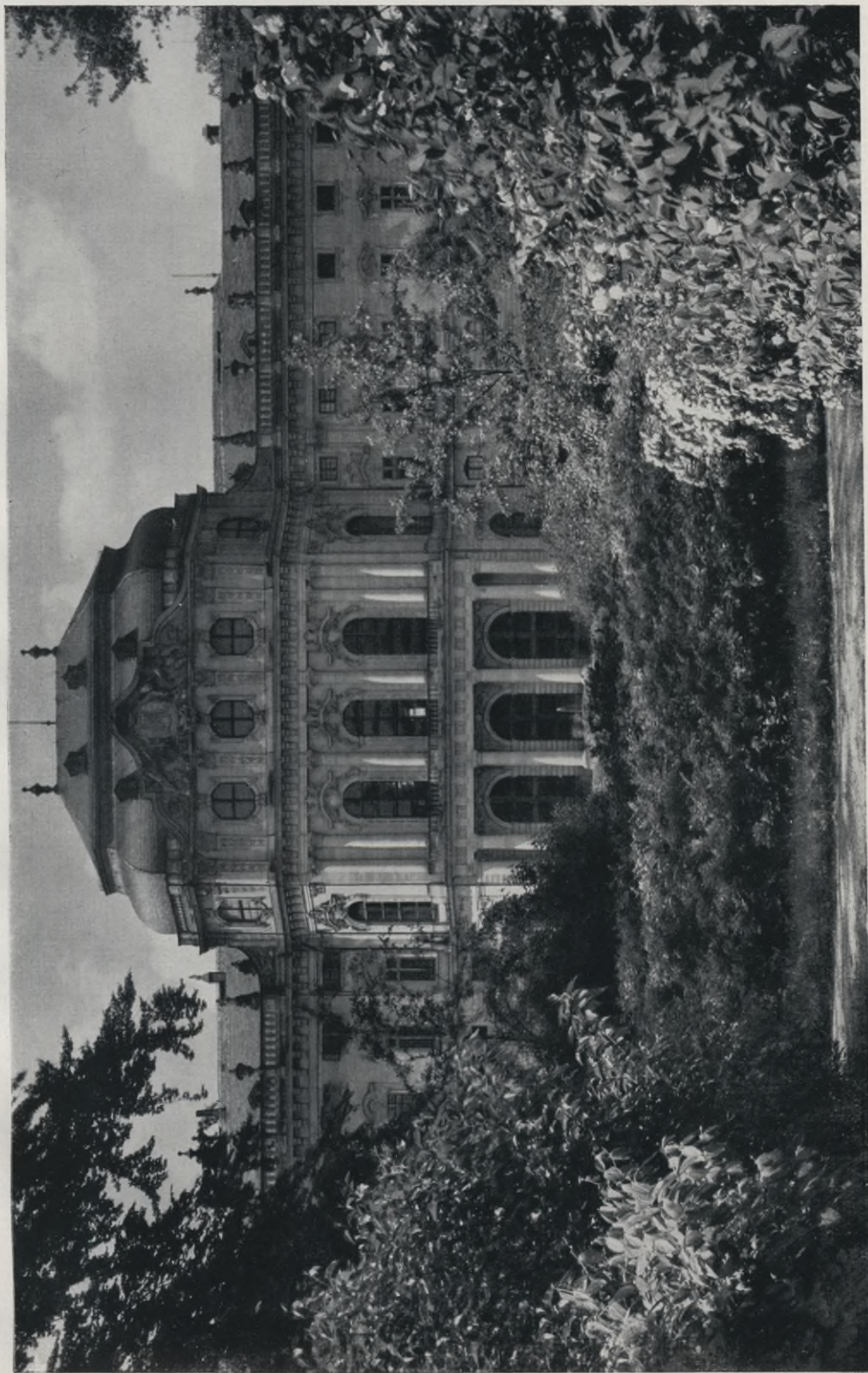
Seiner hochfürstlichen Gnaden in Würzburg Obrist-Wachtmeister der Artillerie, Ingenieur und Architect Balthasar Neumann, aet. 40 Anno 1727 (Schloß Werneck)







Würzburg, Residenz



Würzburg, Residenz

Östliche Gartenfront. (Zu Seite 14 u. ff.)



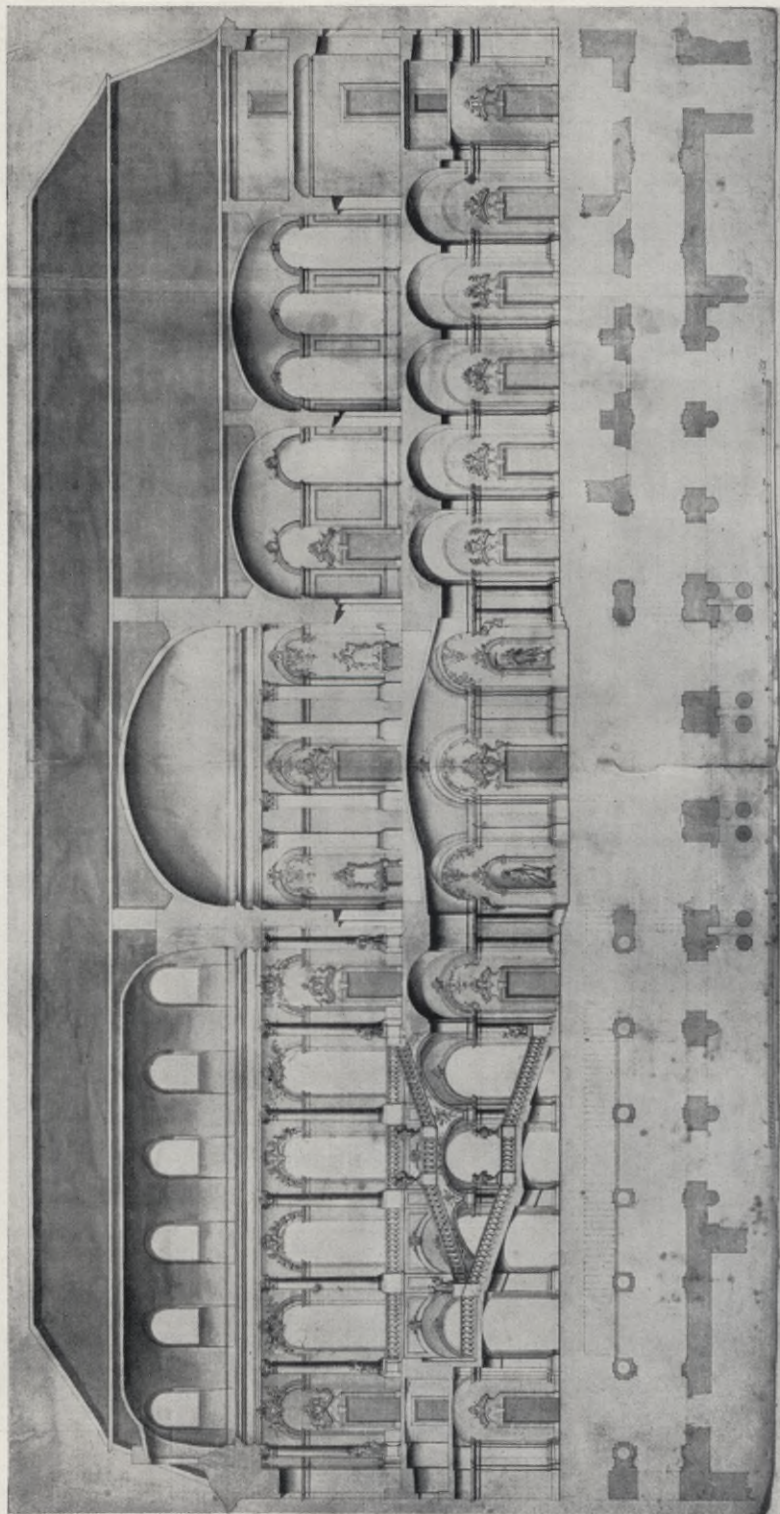
Würzburg, Residenz

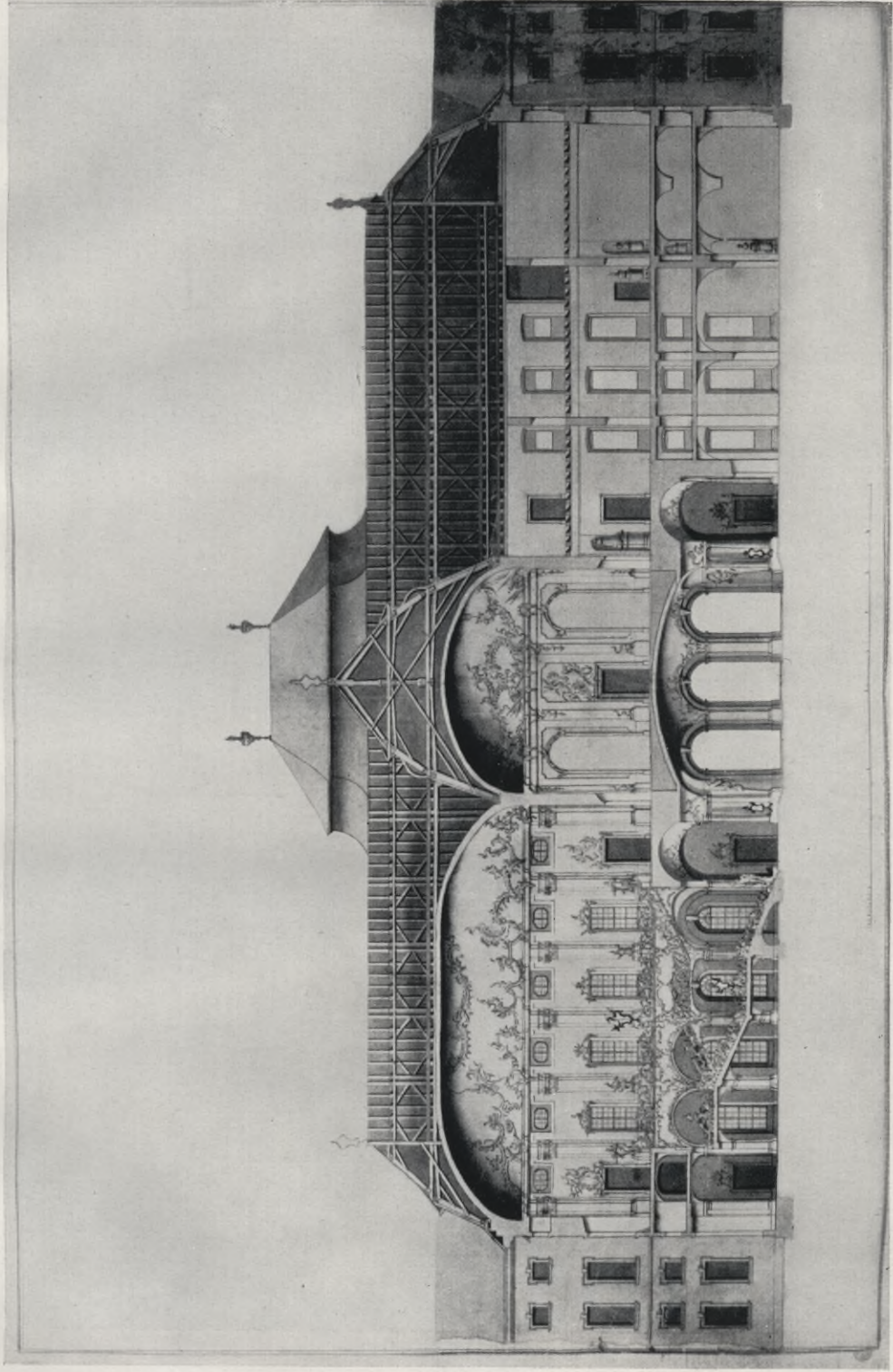
Südliche Gartenfront mit Schmiedeeisernem Tor von J. G. Degg
und Figuren von P. Wagner. (Zu Seite 14 u. ff.)



Würzburg, Residenz

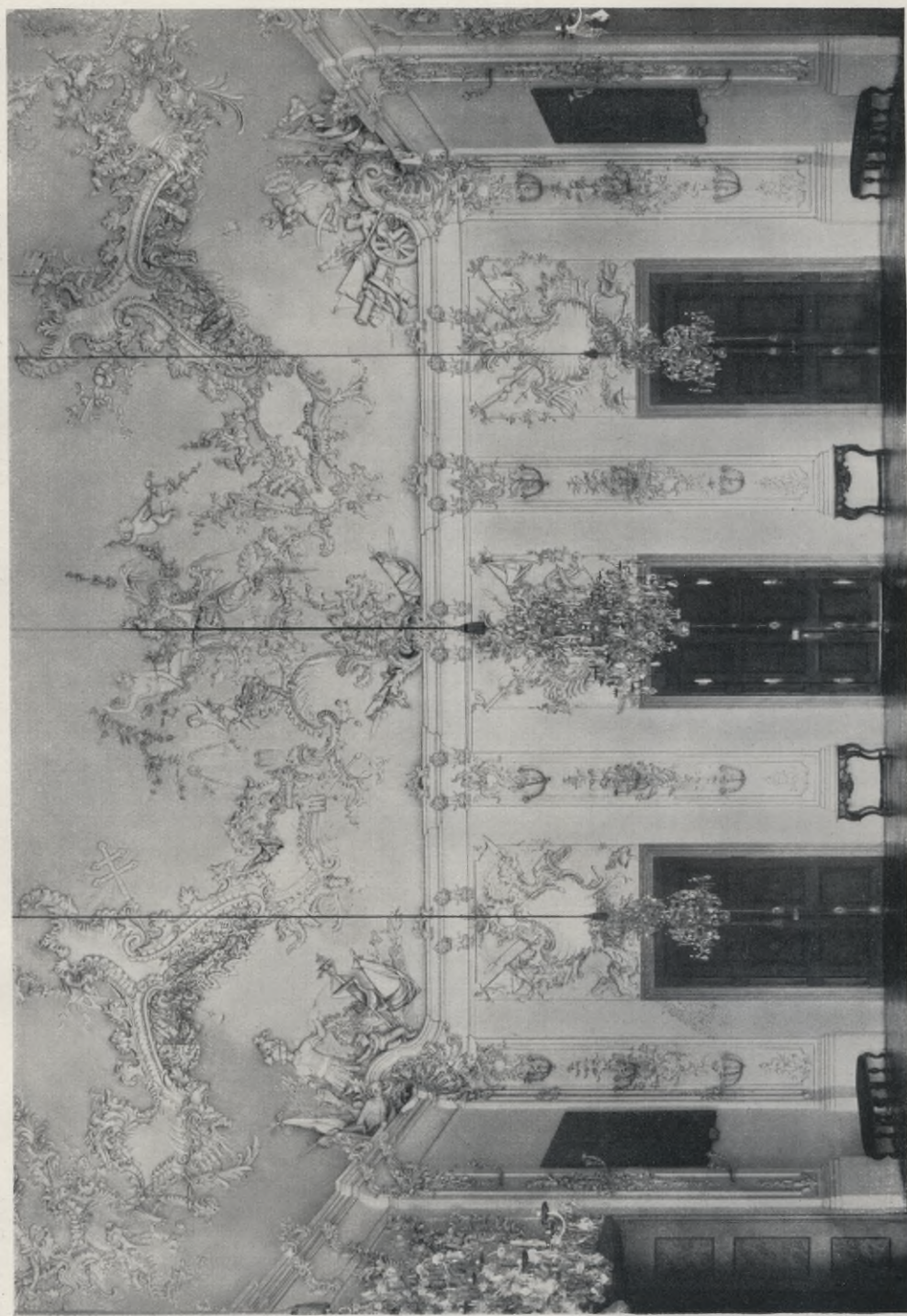
Schloßkapelle (1731 ff.) dekoriert von N. Boff und Antonio Boffi. (Zu Seite 20, 37)





Würzburg, Residenz

Plan der entgültigen Form des Treppenhanges mit Stufenturen von Antonio Bossi und geschwungenem Treppengeländer. Berlin, Kunsthochschule. (Zu Seite 18, 19, 20)





Würzburg, Residenz

Gartensaal, Deckengemälde von Joh. Bitt (1750), Plafond und Stützfakturen von Antonio Bossi. (Zu Seite 20)



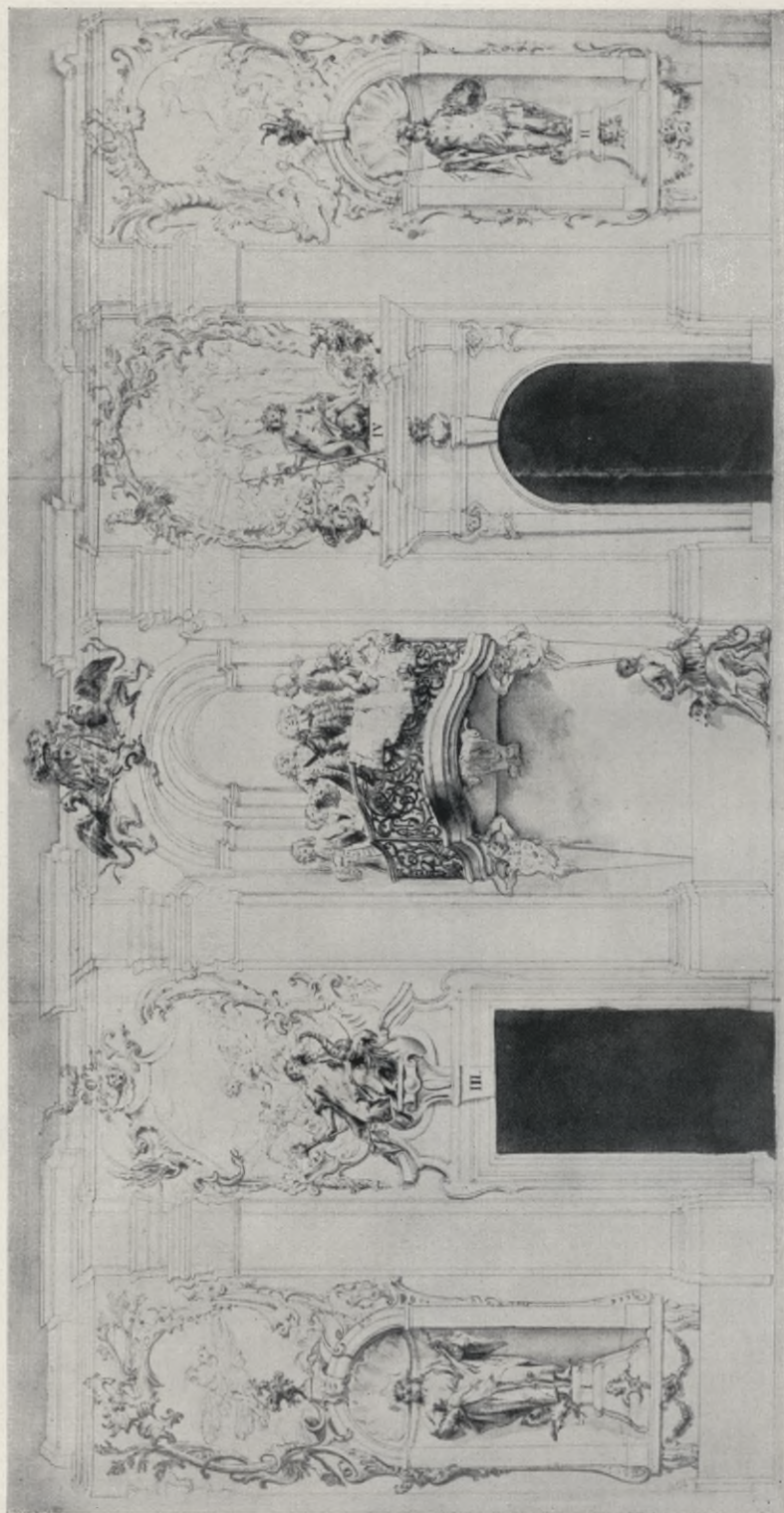
Würzburg, Residenz

Treppenhaus (1751—1752). Deckengemälde von G. V. Tiepolo (größtes Gemälde der Welt). 1769 von Antonio Bossi und F. Wagner überarbeitet. (Zu Seite 18)



Würzburg, Residenz

Kaiserfaal. Stukkaturen von Antonio Bossi, Deckengemälde von G. B. Tiepolo, Sopraporten von Dan. Tiepolo. (Zu Seite 18, 19, 20)



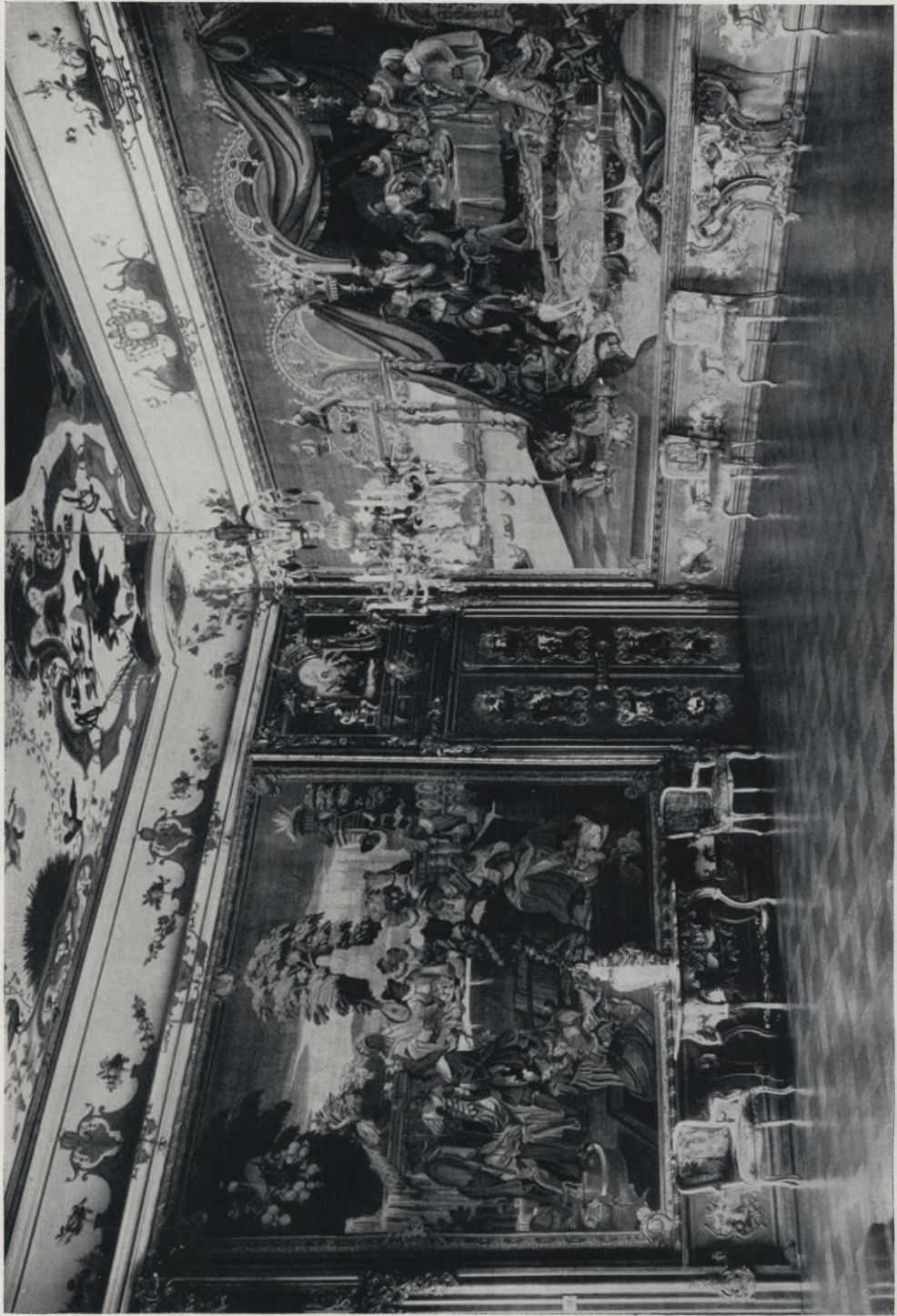
Treppenhans, Dekorationsentwurf von 1750. Würzburg, Wittolshausen. (Zu Seite 18)

Würzburg, Residenz



Deckenresto G. B. Tiepolo's im Treppenhause. Vorn auf der Kanone sitzend B. Neumann, stehend Wolfgang v. b. Amern. (Zu Seite 18)

Würzburg, Keffdenz



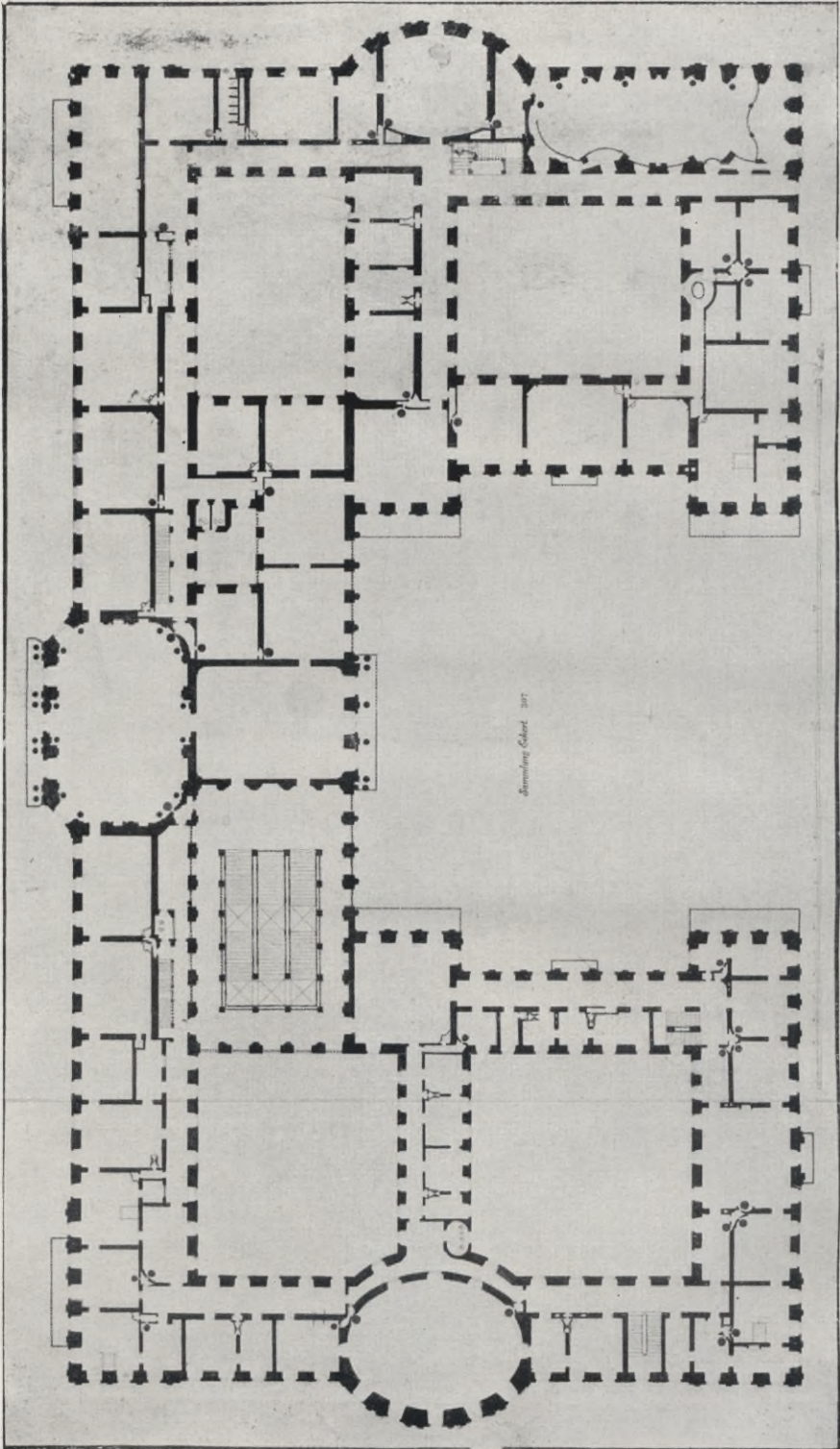
Würzburg, Residenz

Beneizianisches Zimmer. Teppiche mit Szenen aus der italienischen Komödie aus der Würzburger Verfiact des Andreas Pirrot. (Zu Seite 21)

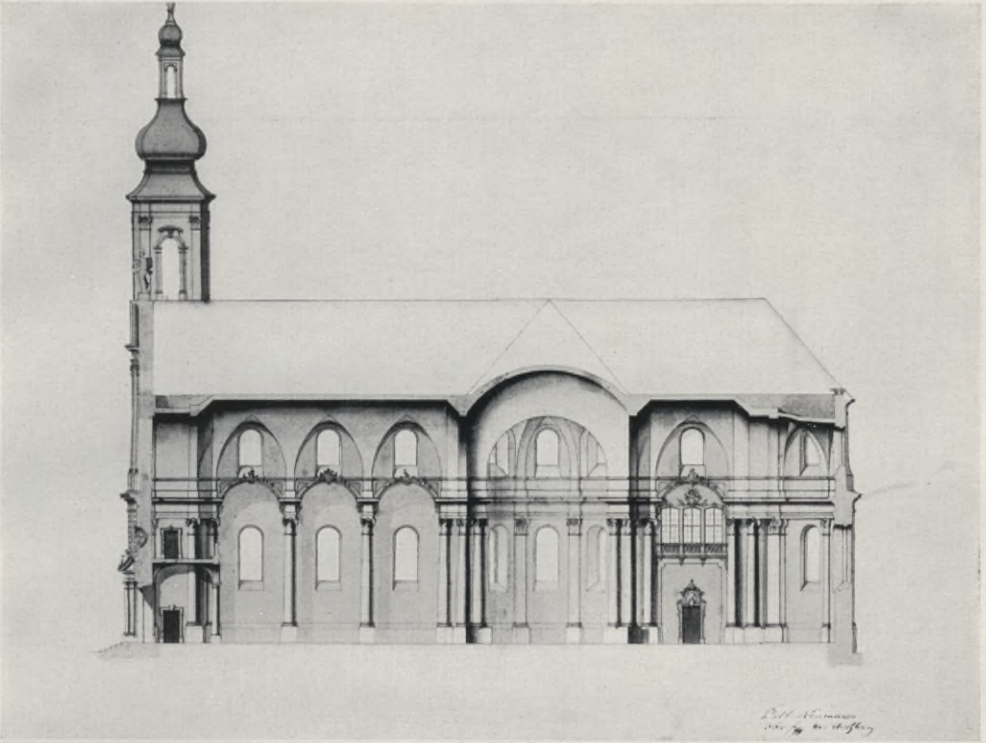


Würzburg, Residenz

Spiegelzimmer. 1735 ff. von Antonio Bossi, Bpß u. a. dekoriert. (Zu Seite 20)

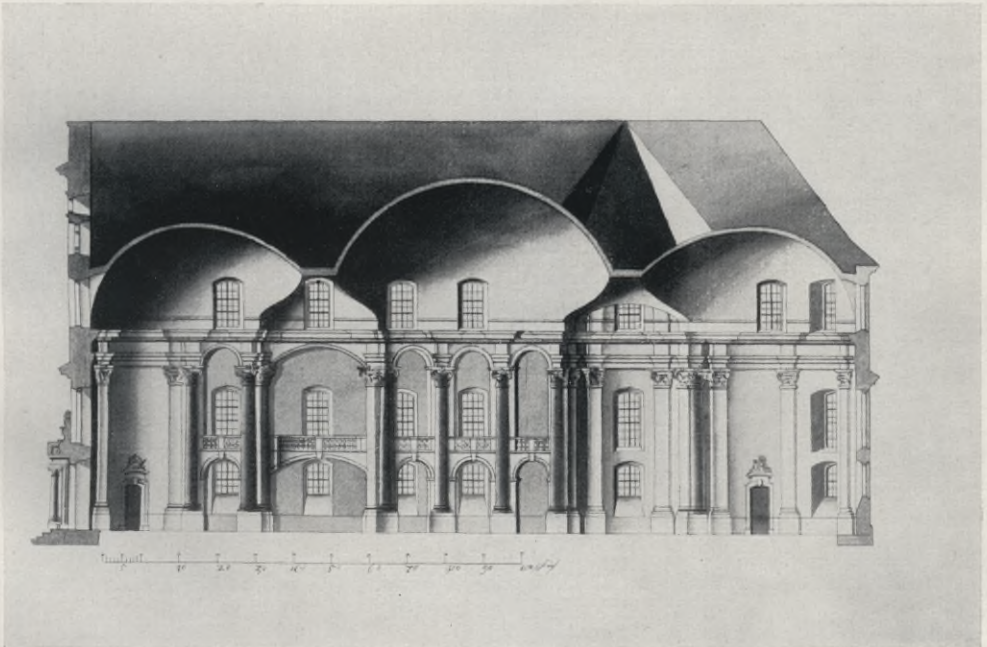


Würzburg, Residenz



Dierzehenheiligen

Erste Planung. Tonnengewölbe und Flachkuppel (vgl. unten und Abb. Seite 58). Würzburg, Luitpoldmuseum. (Zu Seite 39)



Dierzehenheiligen

Letzte Planung. Drei Flachkuppeln (vgl. oben und Abb. Seite 58). Würzburg, Luitpoldmuseum. (Zu Seite 39)



Großangelegte Komposition des Hofes zur Straße hin. Niedriger Querbau im 19. Jahrhundert hinzugefügt. (Zur Seite 23)

Schloß Würzburg



Sommerresidenz des Friedrich Karl von Schönborn (1731—1747), Gartenansicht. (Zu Seite 23)

Schloß Werneck



Schloß Pommersfelden

Treppenhause (1711—1718) von Lukas von Hildebrandt. Erstes Beispiel eines mächtigen zentralen Treppenhauses. (Zu Seite 16)



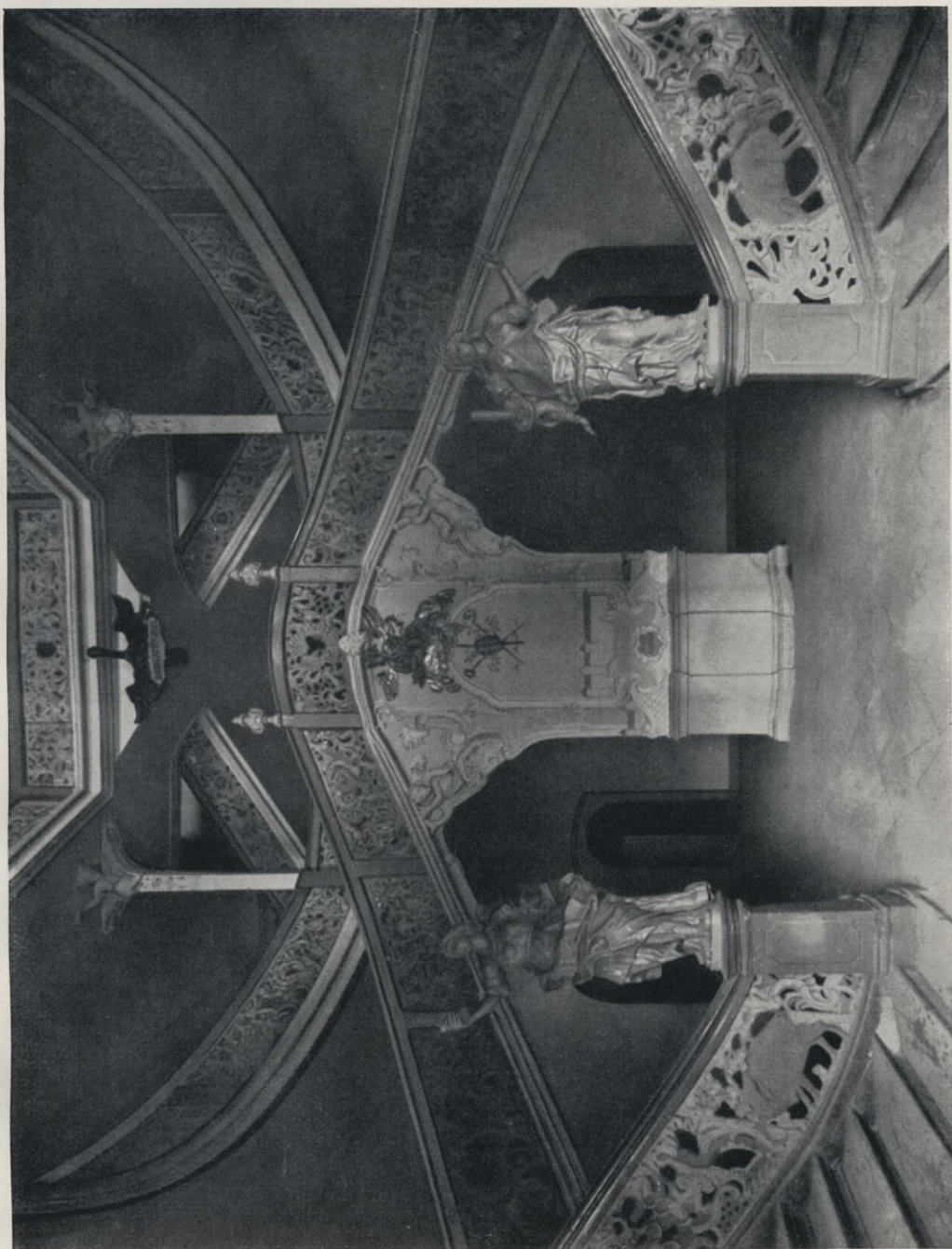
Kloster Ebrach

Treppenhaus. Nach Vorbild von Pommersfelden.
1716 lieferte Neumann Pläne. (Zu Seite 15, 16, 24)



Schloss Bruchsal

Treppenhause-Septifil. 1731 ff. (Zu Seite 25)

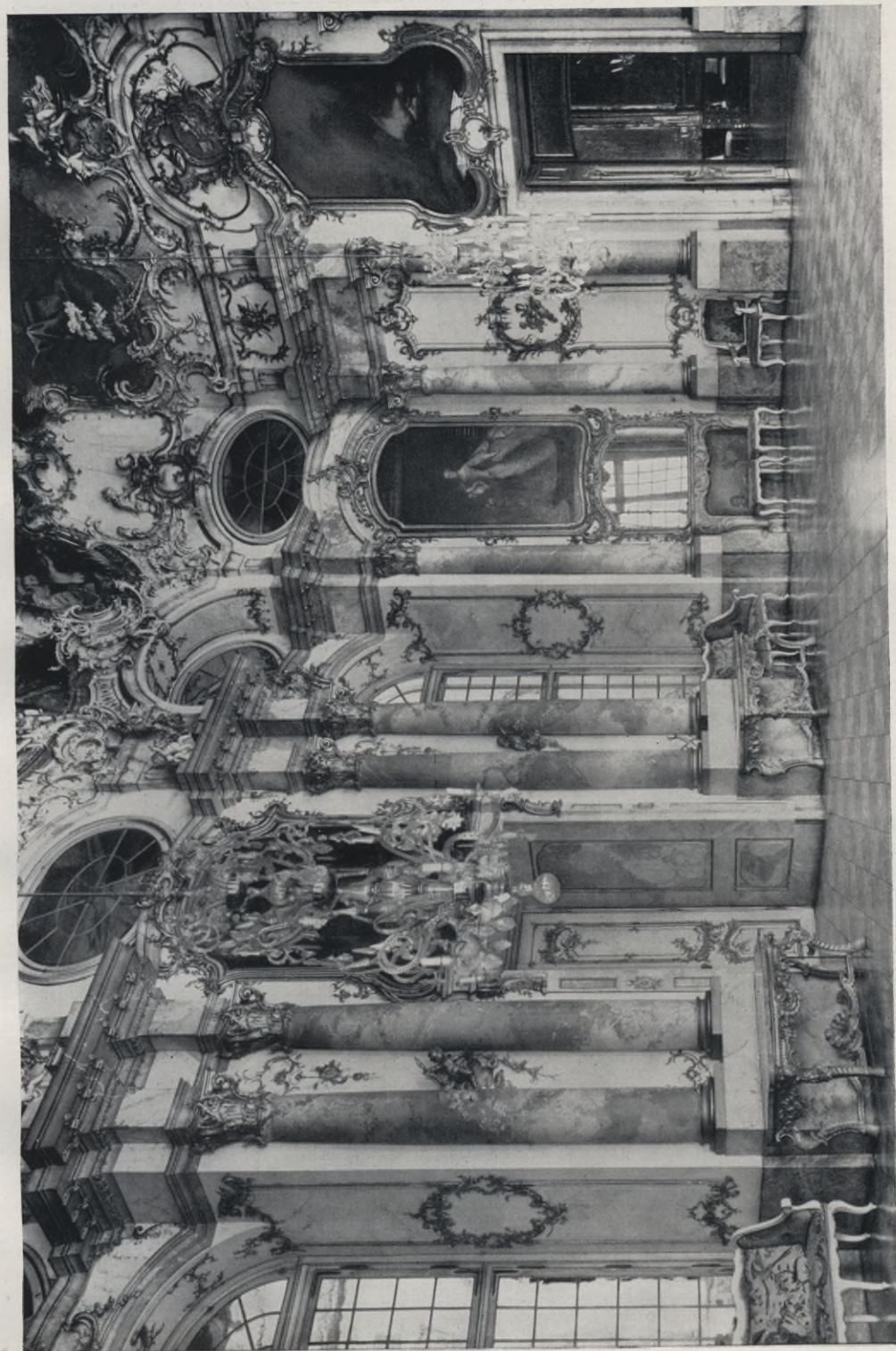


Abtei Schöntal



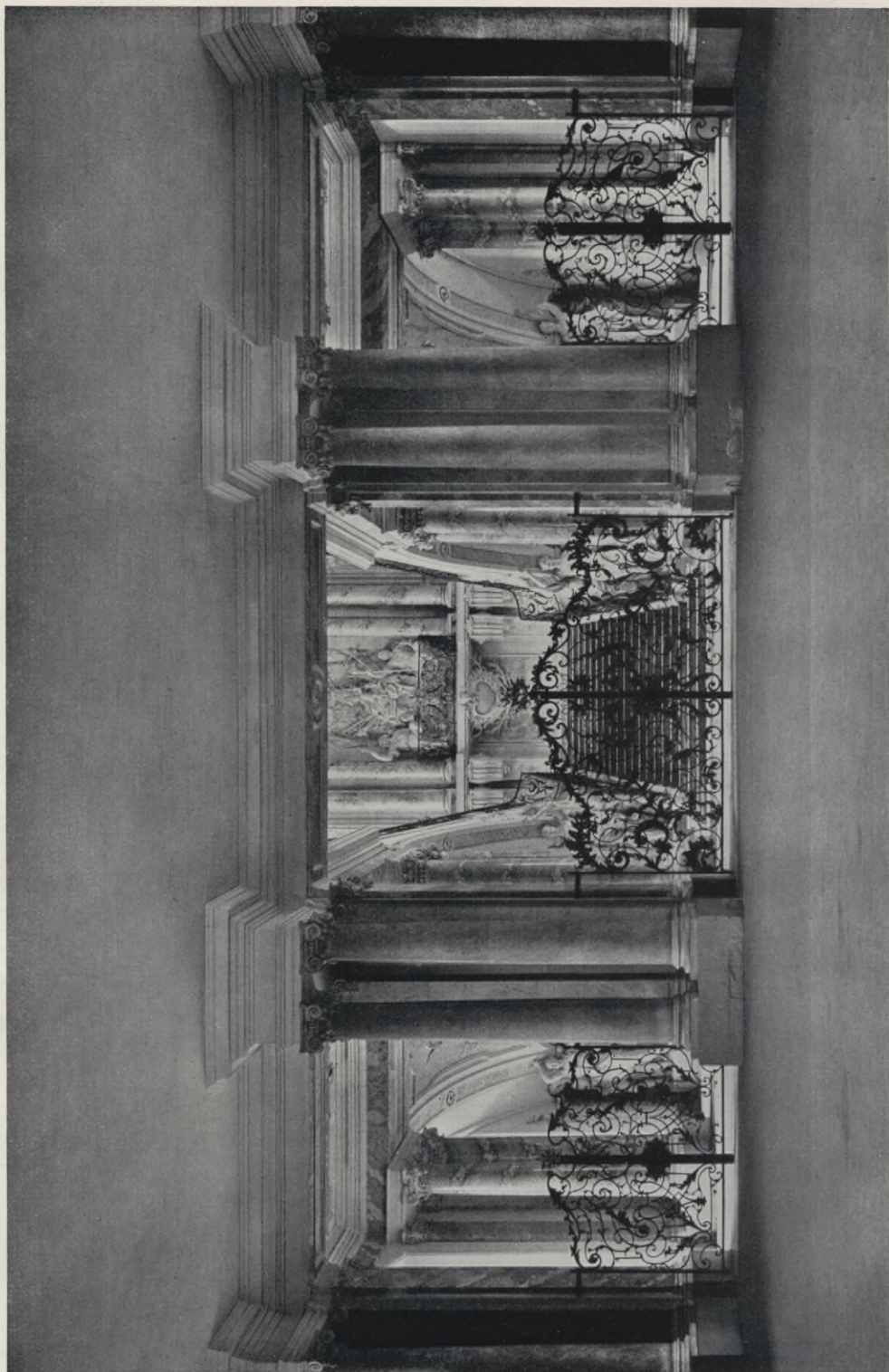
Schloß Bruchsal

Treppenhaus, oberer Kuppelraum. Stuckaturen von J. M. Feichtmeier,
Gemälde von Joh. Bif. 1753. (Zu Seite 25)



Würstentisch (1731 ff.). Entwürfe von J. M. Reichmeyer, Deckenmalereien von Joh. Baf. 1751. (St Seite 25)

Schloß Bruchsal



Schloß Brühl

Treppenhäus. Blick aus dem dunklen Vestibül in den hellen Treppenhall. 1740 ff. (Zur Seite 26)



Schloß Brühl

Treppenhause 1740 f. Statuetten von Giuseppe Artari (zu Seite 26)



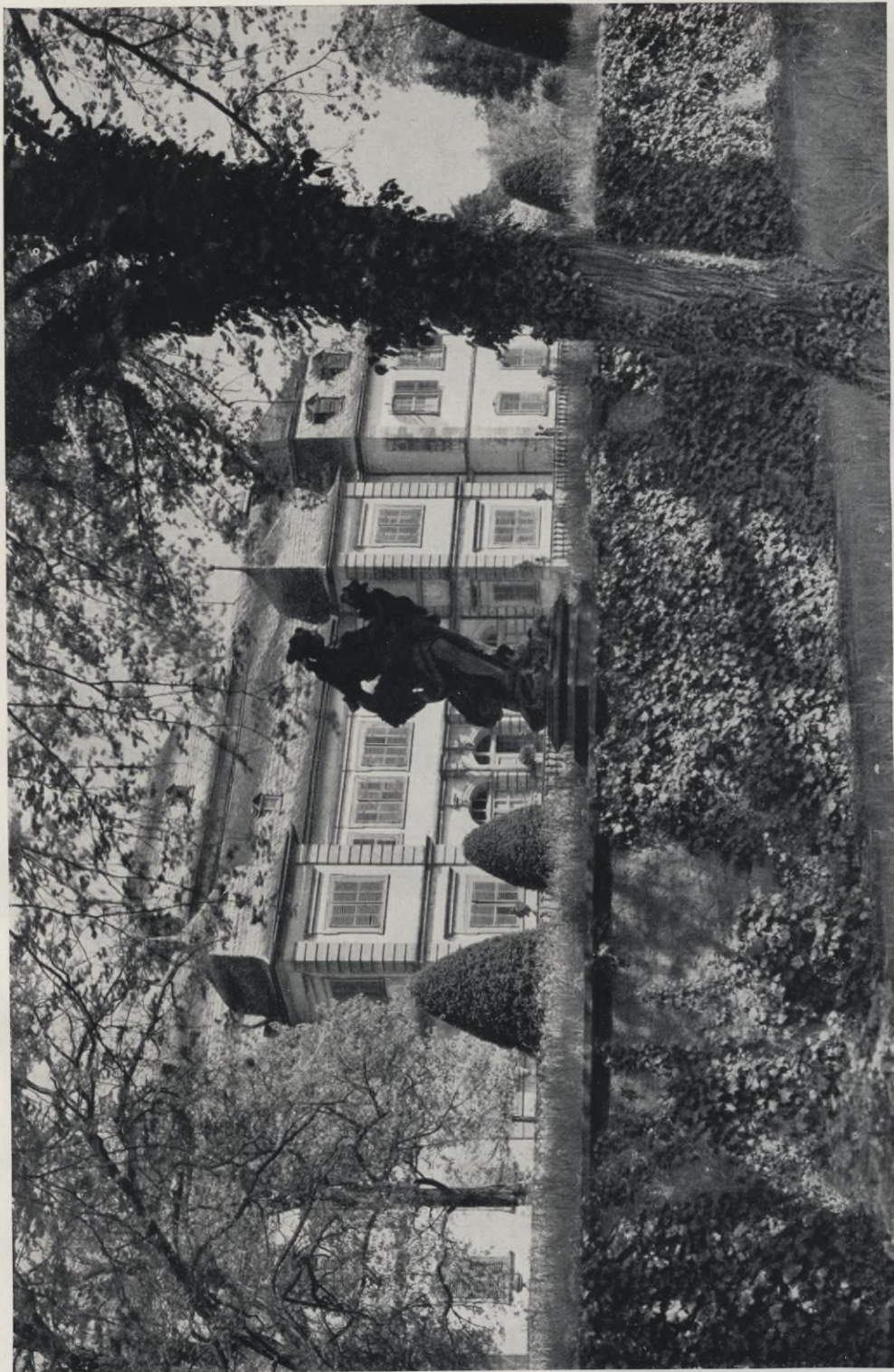
Schloß Brühl

Treppenhaus. 1740 ff. (Zu Seite 26)



Deitshöchheim

Treppenhaus, 1753, Skulpturen von P. Wagner, 1770. (Zu Seite 24)

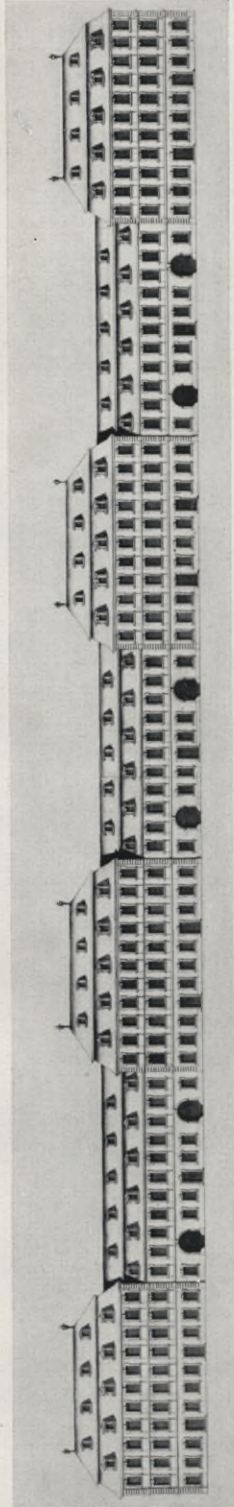


Altes Barockschloß (1680—1682), nach Plänen Neumanns durch Pavillonbauten mit Treppenhäus erweitert. 1753 ff. (Zu Seite 24)



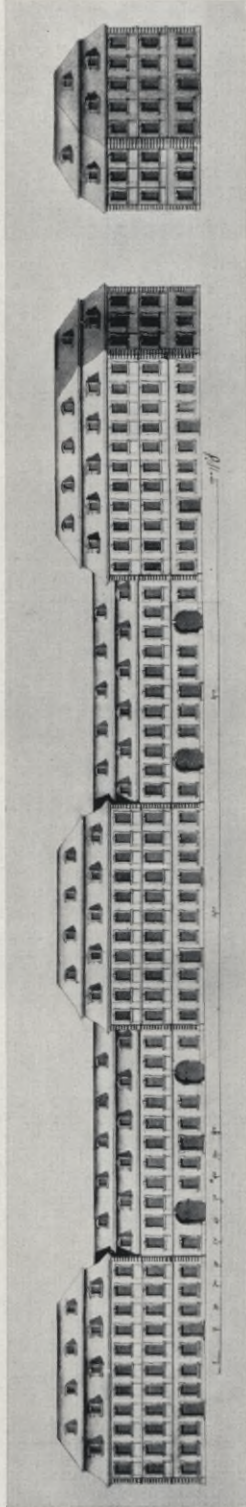
Oberzell bei Würzburg

Klosterbau mit Treppenhans, 1744—1760. (Zu Seite 24)



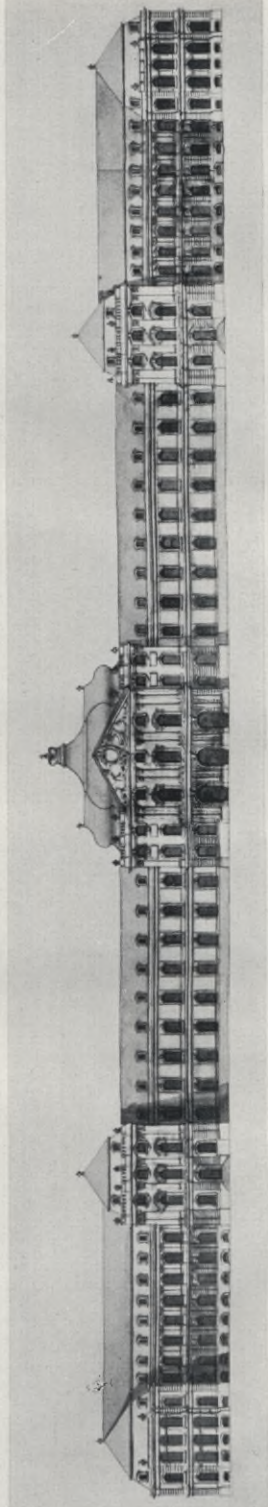
Würzburg, Adolf-Hitler-Straße

Würzburg, Universitätsbibliothek



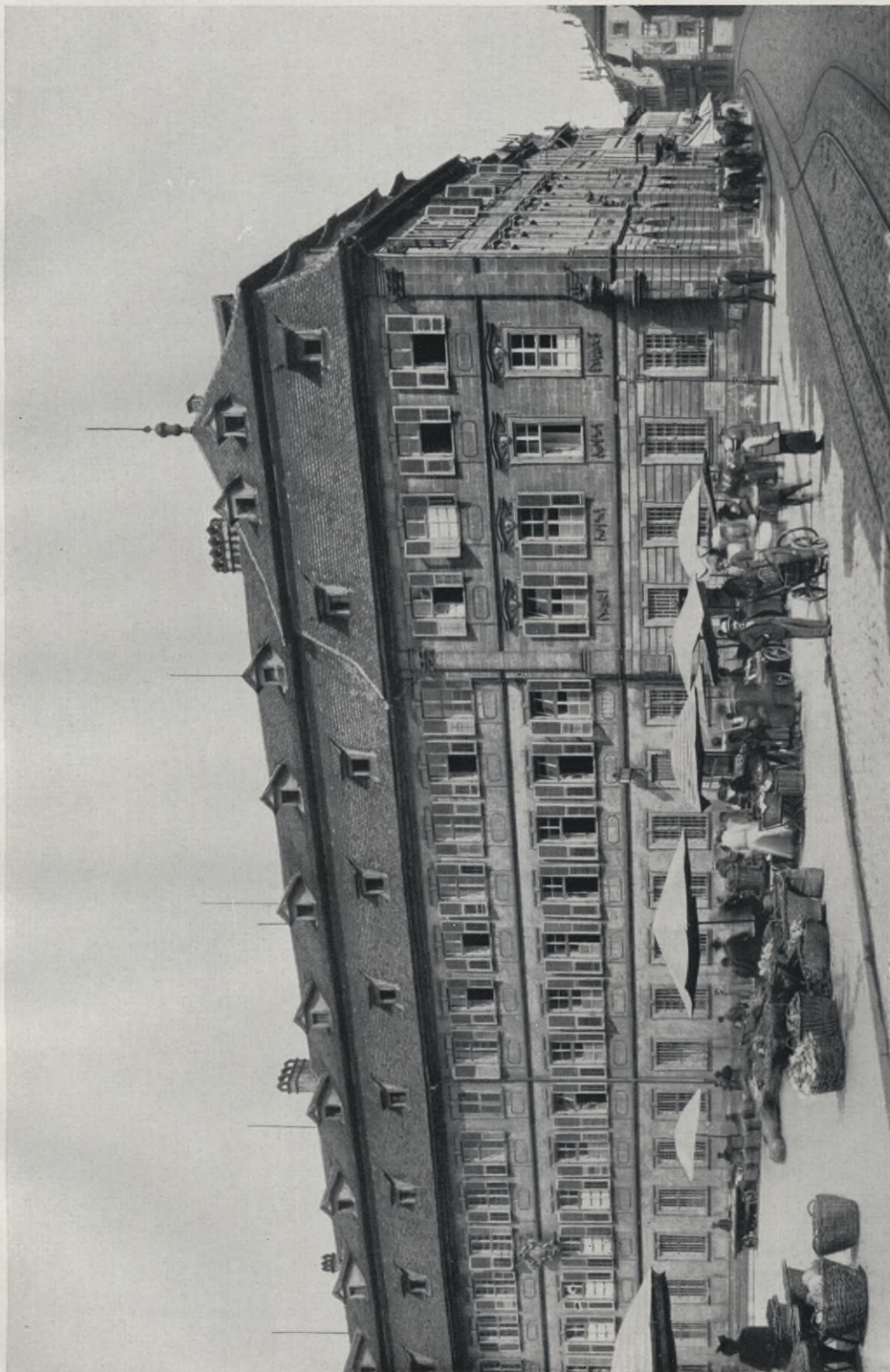
Entwürfe zu langen Straßenschluchten (Würzburg, Adolf-Hitler-Straße)

Würzburg, Universitätsbibliothek. (Zu Seite 28)



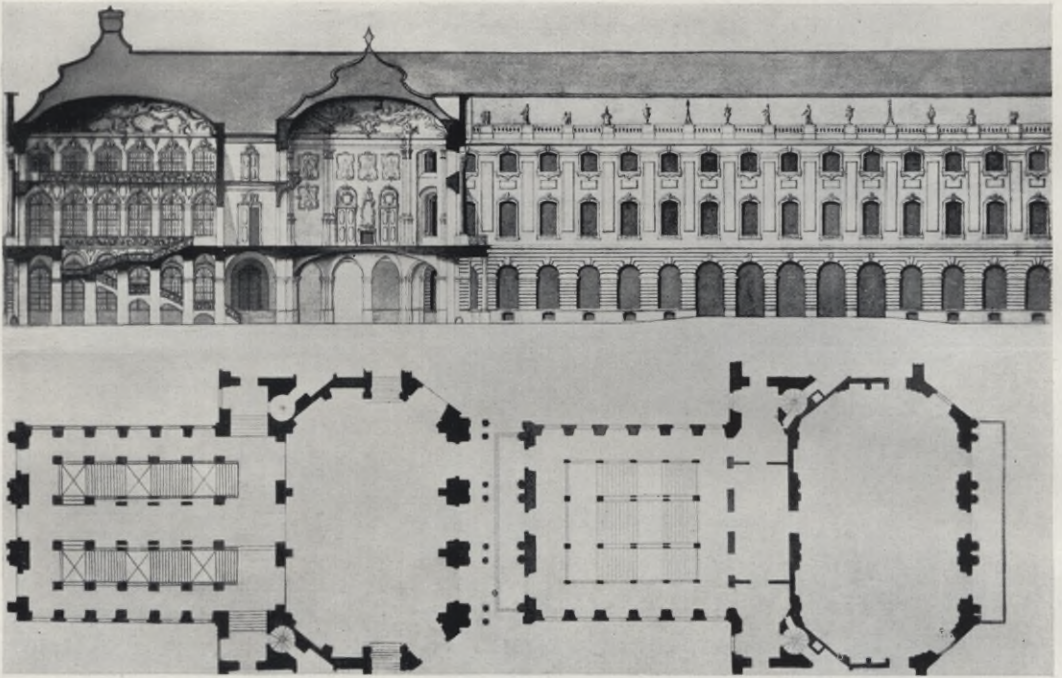
Stuttgart (Schloß)

Entwurf. Berlin, Kunsthilfshofes. (Zu Seite 26)



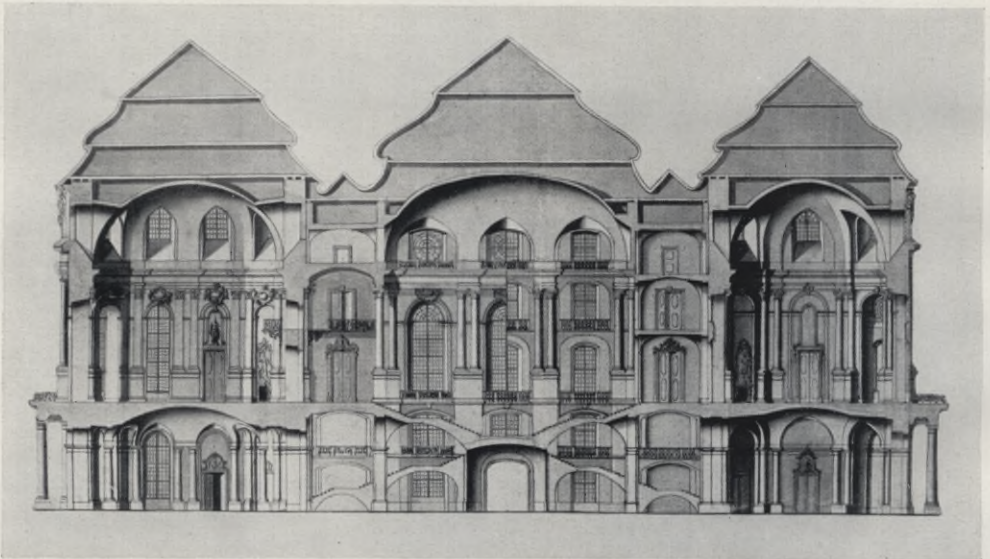
Bamberg

Kerkersteinmat. 1783 ff. (Zu Seite 28)



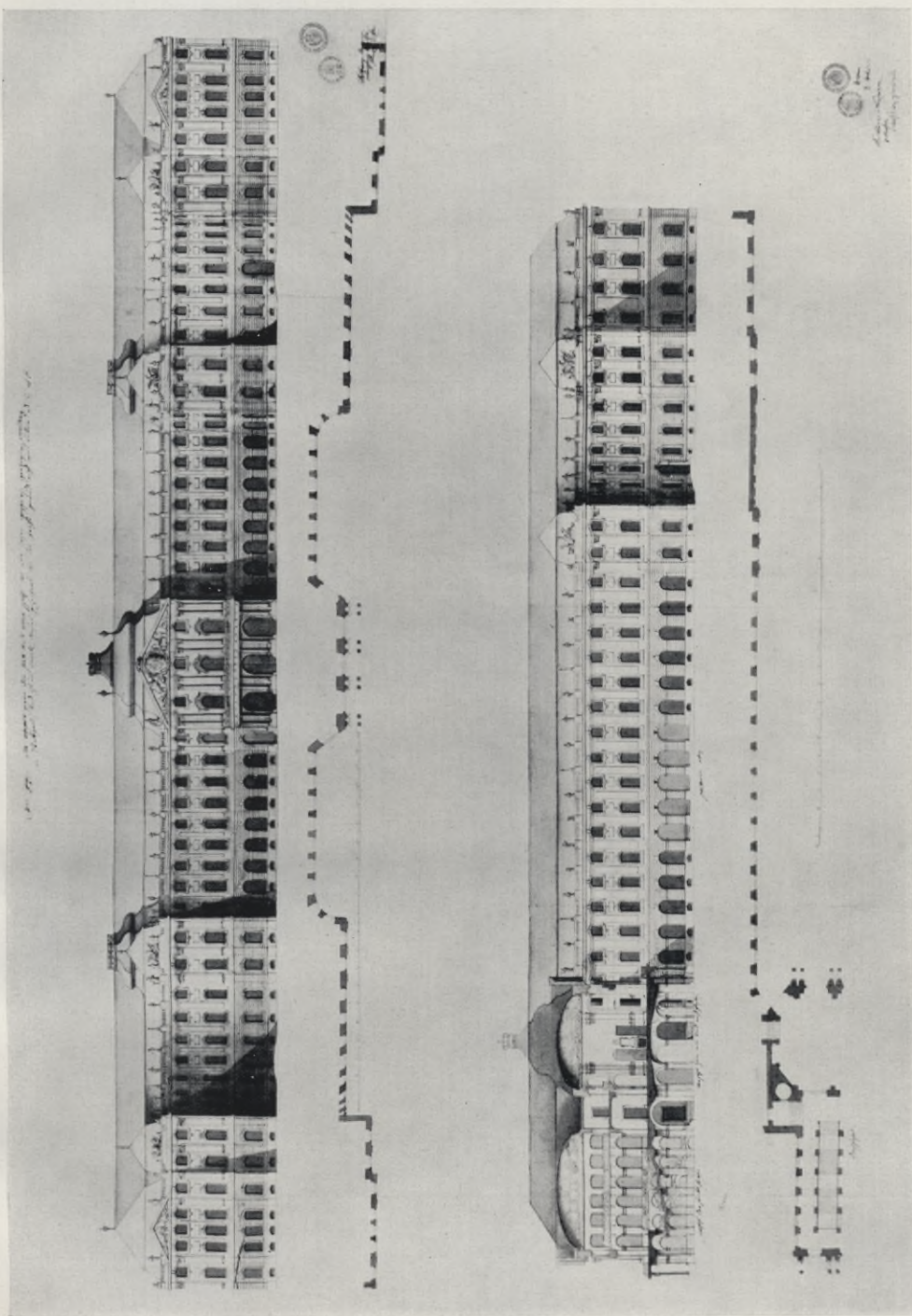
Stuttgart, Schloß

Entwurf zu dem großen Treppenhaus. Berlin, Kunstbibliothek. (Zu Seite 26)



Wien, Hofburg

Entwurf zu zentraler Treppenanlage. Berlin, Kunstbibliothek. (Zu Seite 27)



Stuttgart, Schloß

Entwurf. Berlin, Kunsthilfshof. (Zu Seite 26)



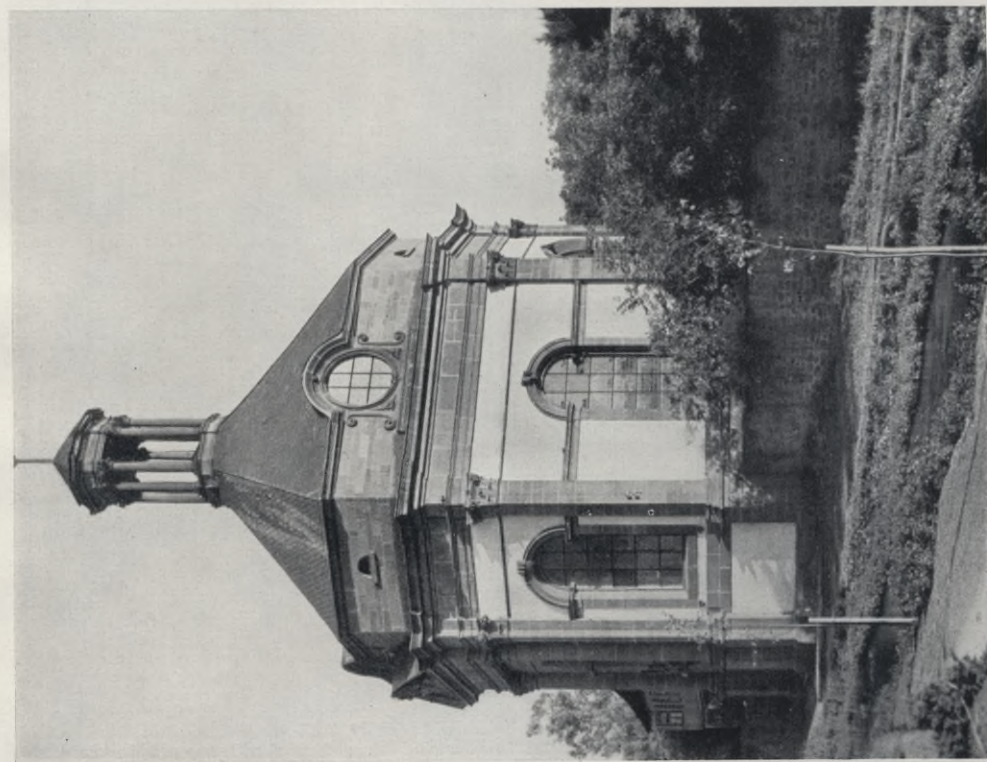
Würzburg, Schönbornkapelle

Begonnen nach Plänen von Maximilian Welsch, vollendet
von Balthasar Neumann. 1721—1736. (Zu Seite 29)

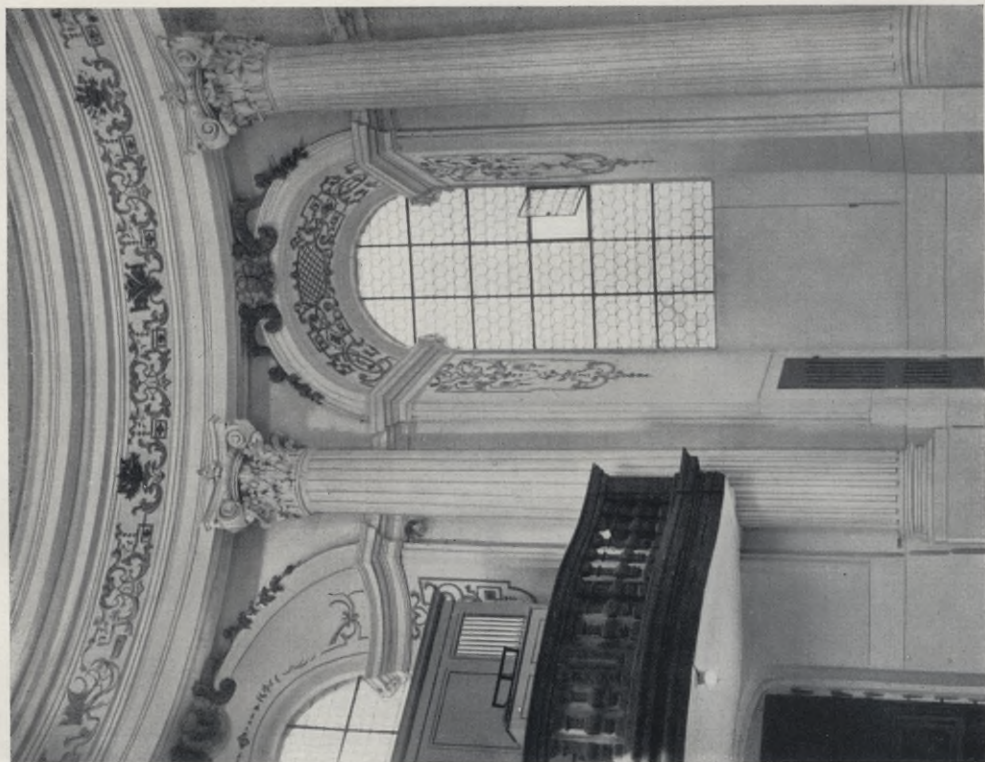


Würzburg, Schönbornkapelle

Begonnen von Maximilian Welsch, vollendet
von Balthasar Neumann. (Zu Seite 29)



Polzgrüchen



Ärztler Zentralbau, außen abgedeckt, innen abgerundet mit Kuppel. 1730. (Zu Seite 29)



Würzburg, Kuppel

Späte zentrale Kuppelanlage mit Deckengemälden von M. Günther. 1747—1752. (Zu Seite 31)



Wiesentheid, Pfarrkirche

1727—1732. Frühes Beispiel der Einturmfassade, noch schwer und streng. (Zu Seite 33)



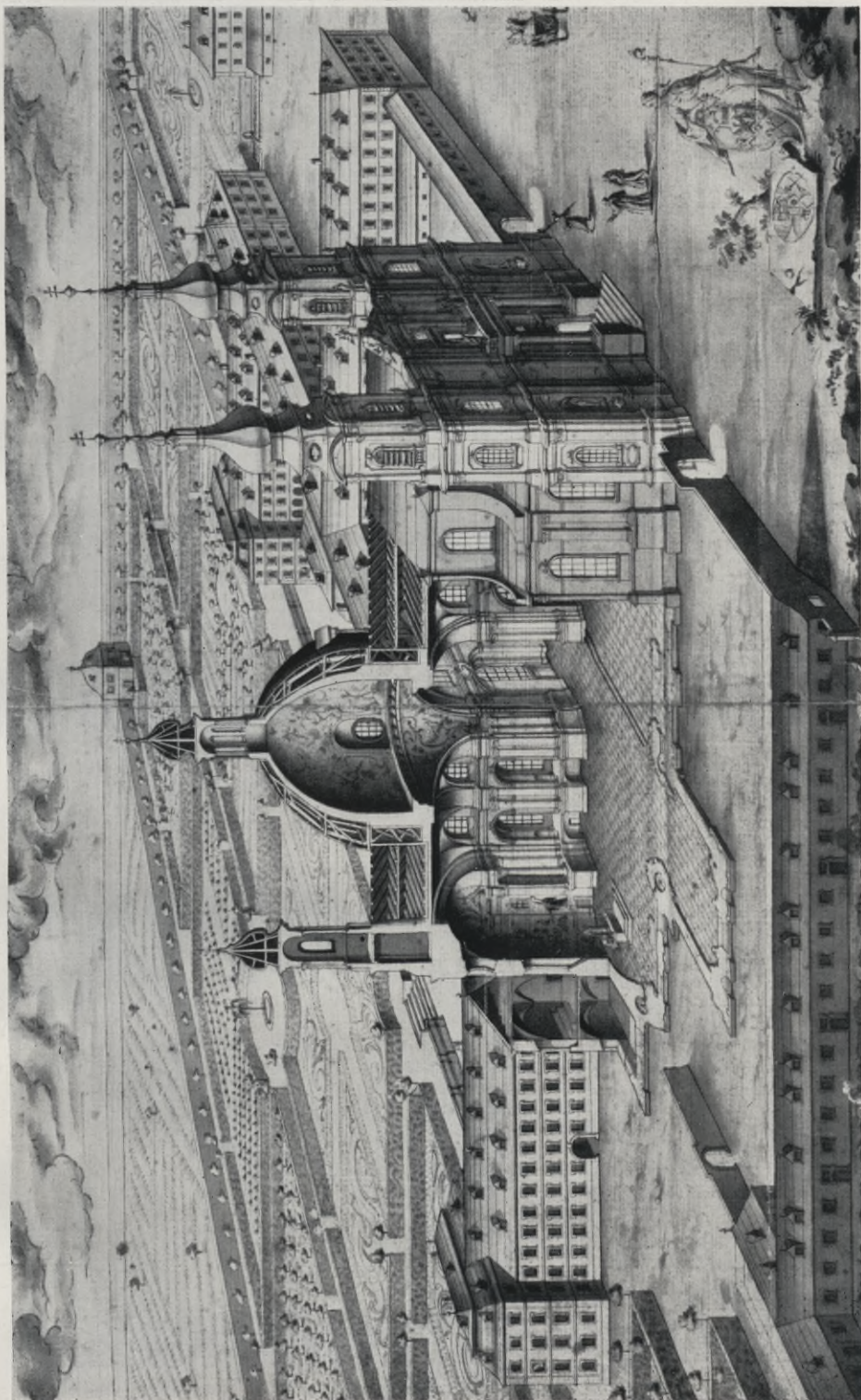
Wiesentheid, Pfarrkirche

1727—1732. Frühe Saalkirche in ihrer Architektur
auch im Deckengemälde von Fr. Marchini. (Zu Seite 33)



Stift Haug, Würzburg

Barocke Gewölbekirche mit Bieringstümpel. Von Antonio Pettrini, 1670—1691. (Zu Seite 33)

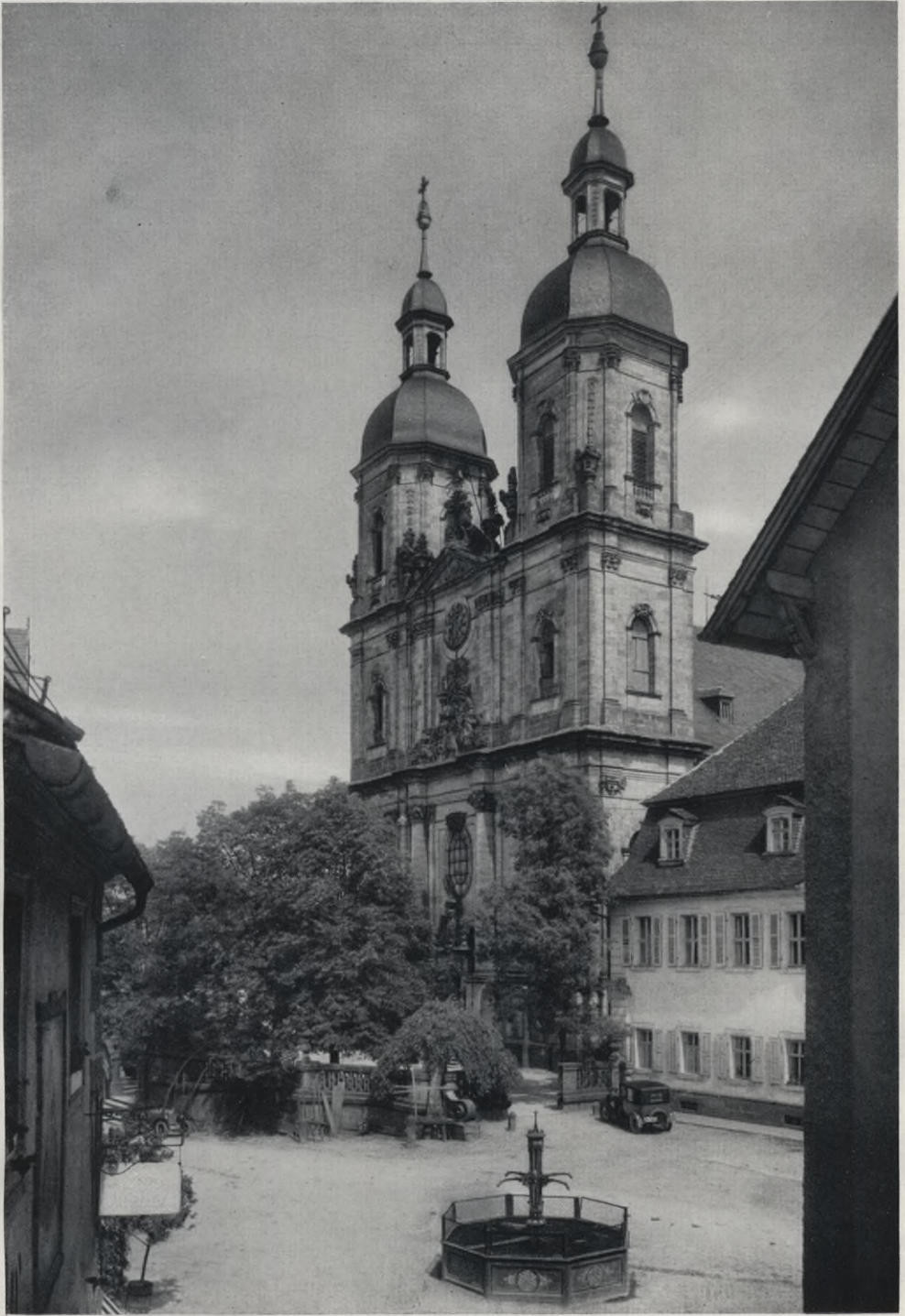


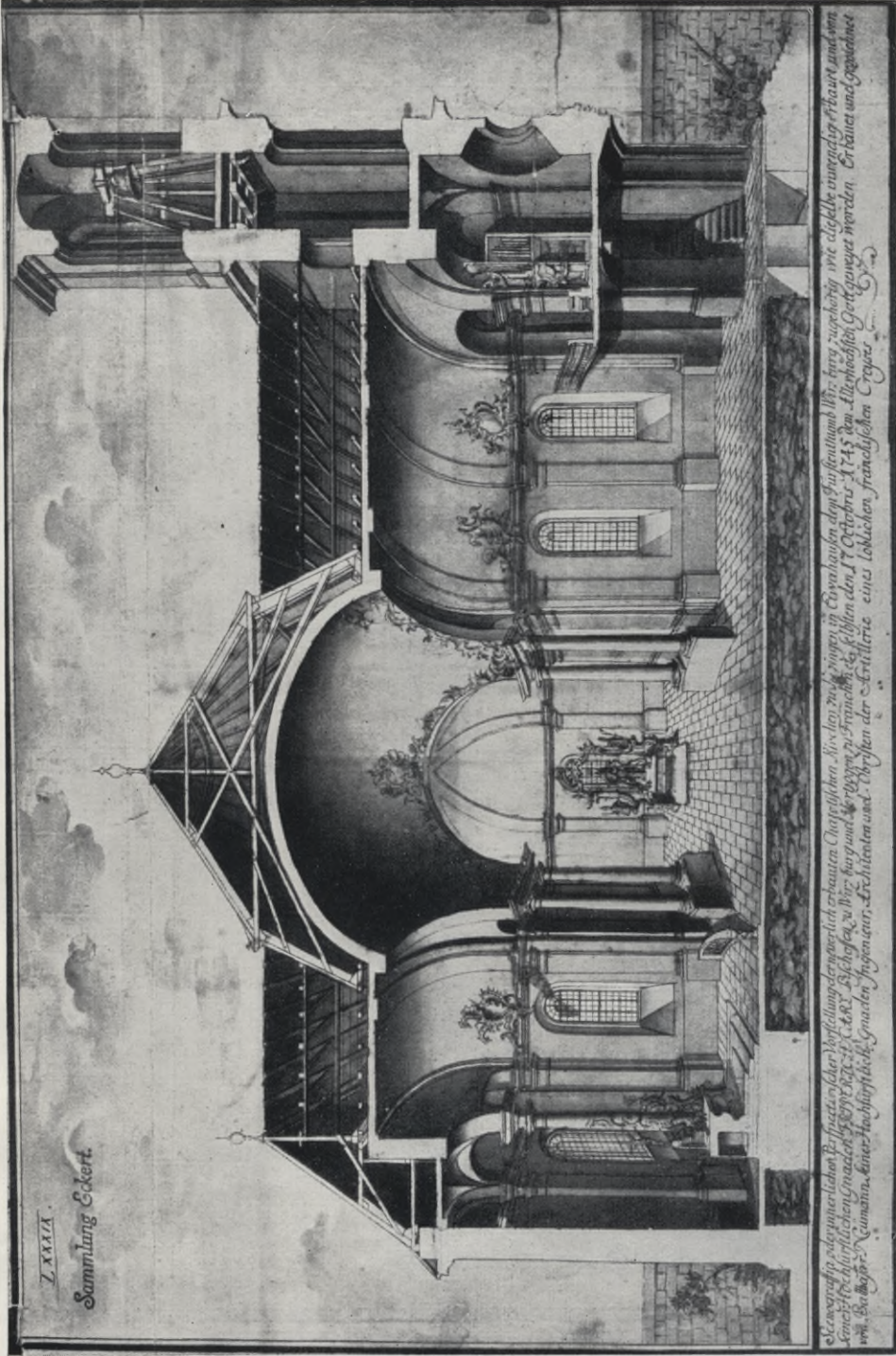
Münſterſchwarzach (1828 geſtöbt)

Langbau mit Doppelturnmaſſade und hoher Bieringſtuppel. 1727—1743. Stich von Kleiner. (Zu Seite 33, 34, 35)



Erfurt (1730—1739) — Tonngewölbter Langbau mit Querschiff, Flachkuppel und Ausgang. (Zu Seite 35)





Z. XXIX.
 Sammlung Eckert.
 Zionengendelte freisförmige Anlage mit flacher Kuppel. (Zu Seite 30)

Etwashausen bei Rittingen

Zionengendelte freisförmige Anlage mit flacher Kuppel. (Zu Seite 30)



Etwashausen bei Rißingen

Kreuzförmige Anlage mit Einturmfassade. 1741. (Zu Seite 30)



Trier, Paulinerkirche

Ginturmfassade in sehr schlanken Verhältnissen, ausgeführt von Seiz. (Zu Seite 36)



Trier, Paulinerkirche

Späte Saalkirche, tonnengewölbt von schlanken Verhältnissen. (Zu Seite 37)

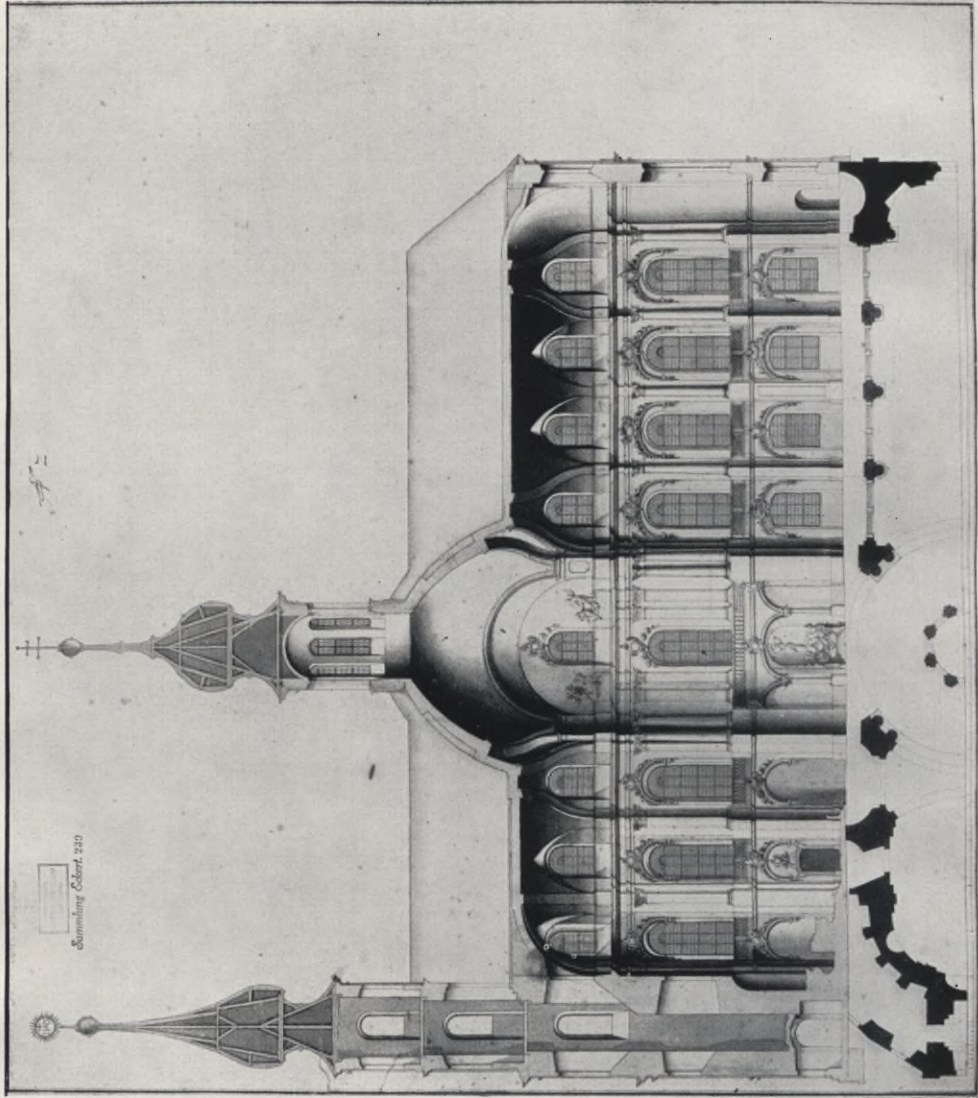


Maria Limbach

Hallenkirche mit Emporen. (Zu Seite 36)



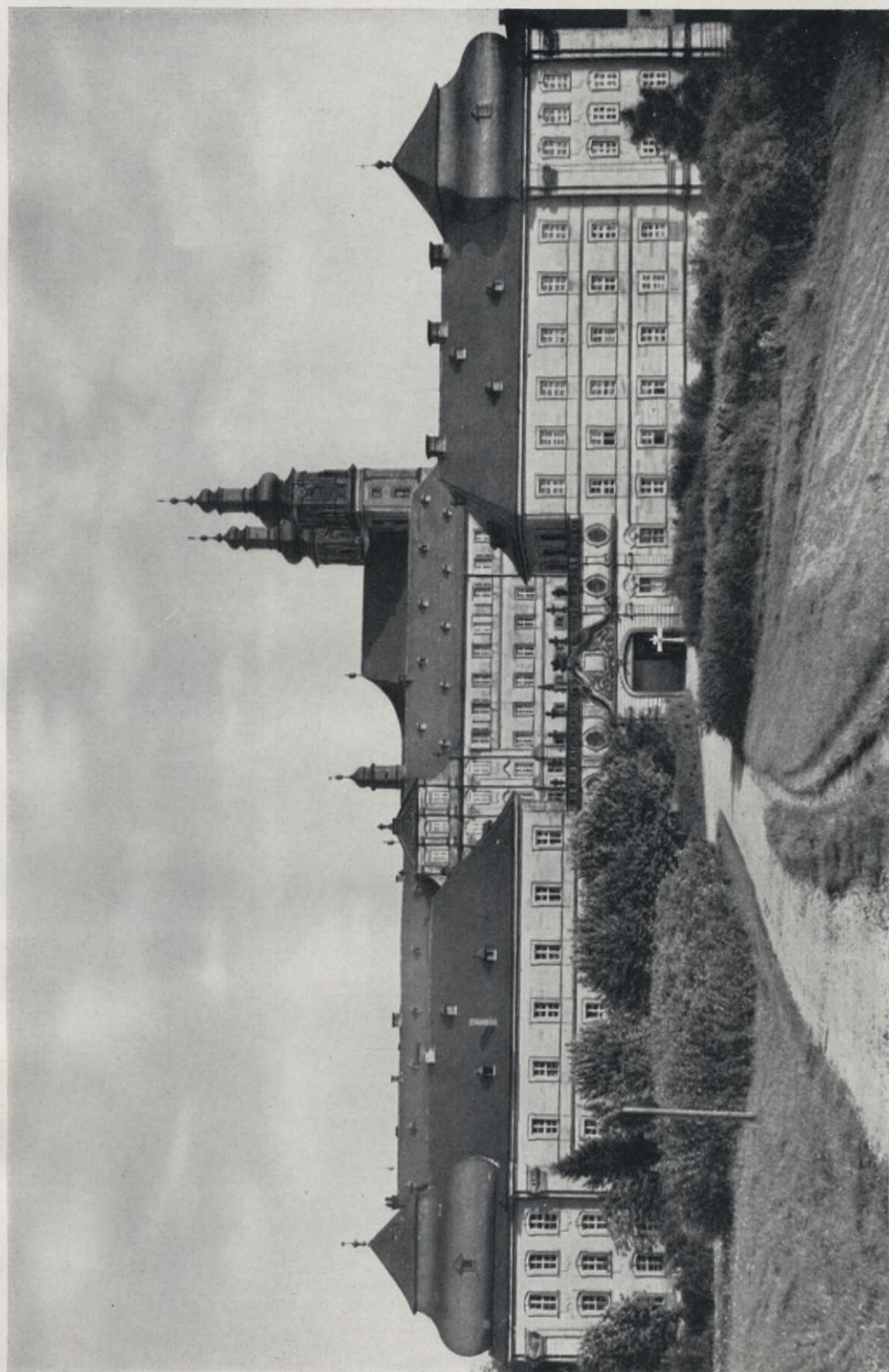
Klosterkirche in Banz Langbau mit komplizierten Kuppeln von Joh. Dientzenhofer. 1710—1718. (Zu Seite 38)



Sammlung Götzl 219

Mainz, Jesuitenkirche (zerstört)

Kommengewölbter Langbau mit Kuppel, schlanke Verhältniße. Stufgebung, Kutzholbauform. (Zu Seite 36)



Kloster Bang

Klostergebäude von Leonhard Dienzenhofer und Kirche von Joh. Dienzenhofer. Kulissenartig vorgebaute Stütz-
sichtsbauwerke und Klosterfassade von Balthasar Neumann. 1752 f. (S. u. Seite 25, 38; siehe auch Abb. Seite 53)



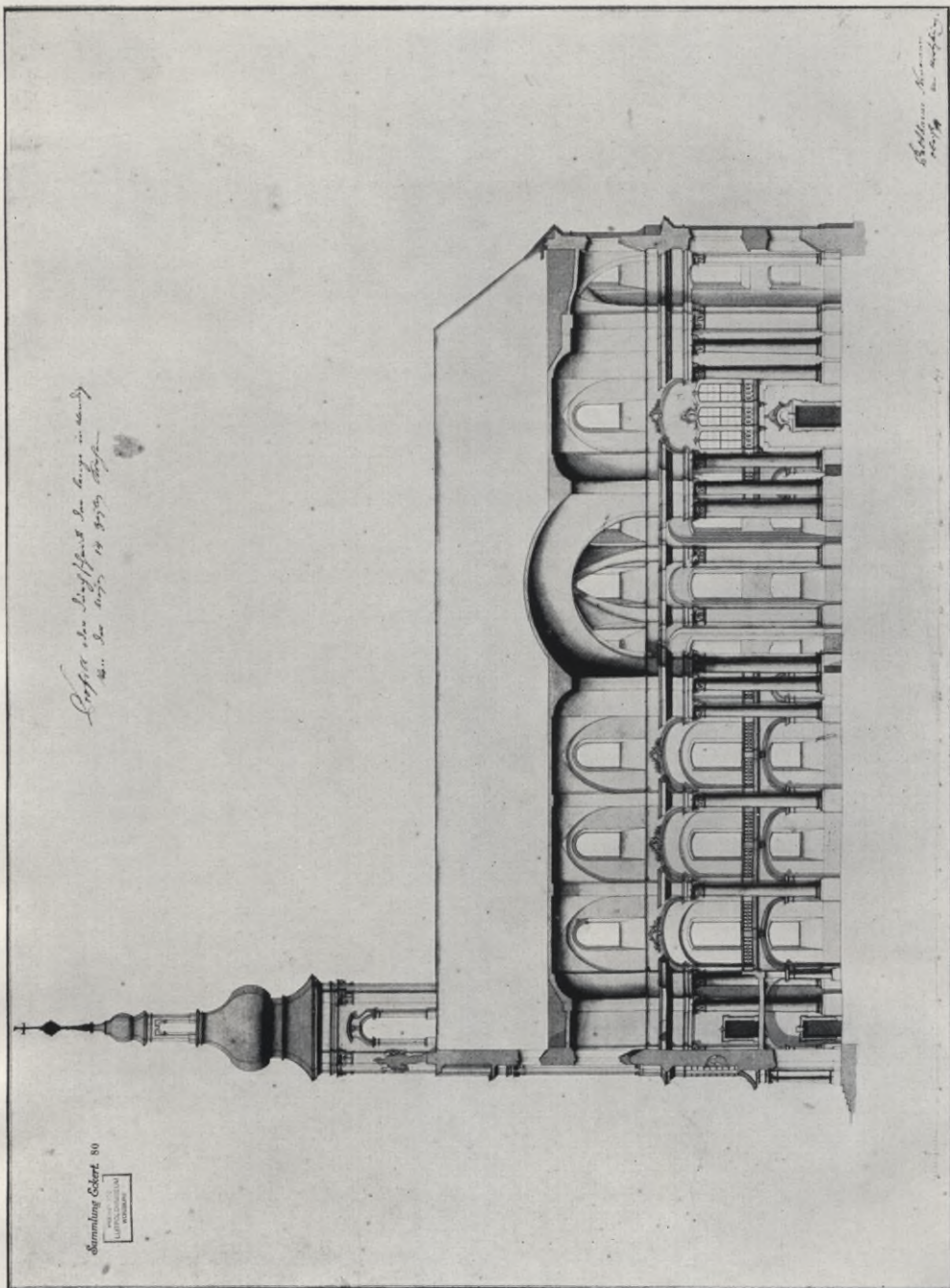
Dierzehnheiligen

Doppelturmfassade. 1743 ff. (Zu Seite 40)

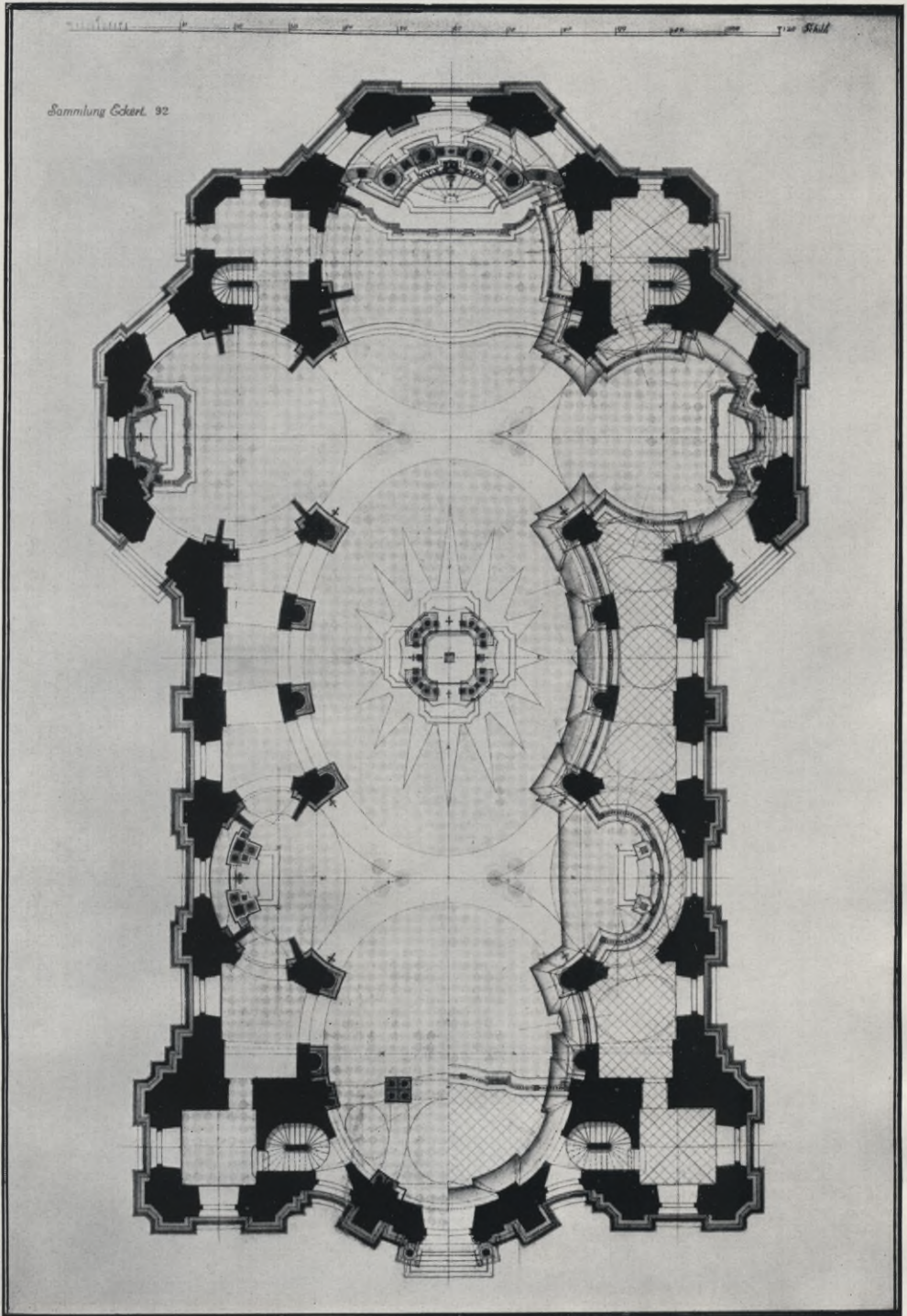


vierzehnheiligen

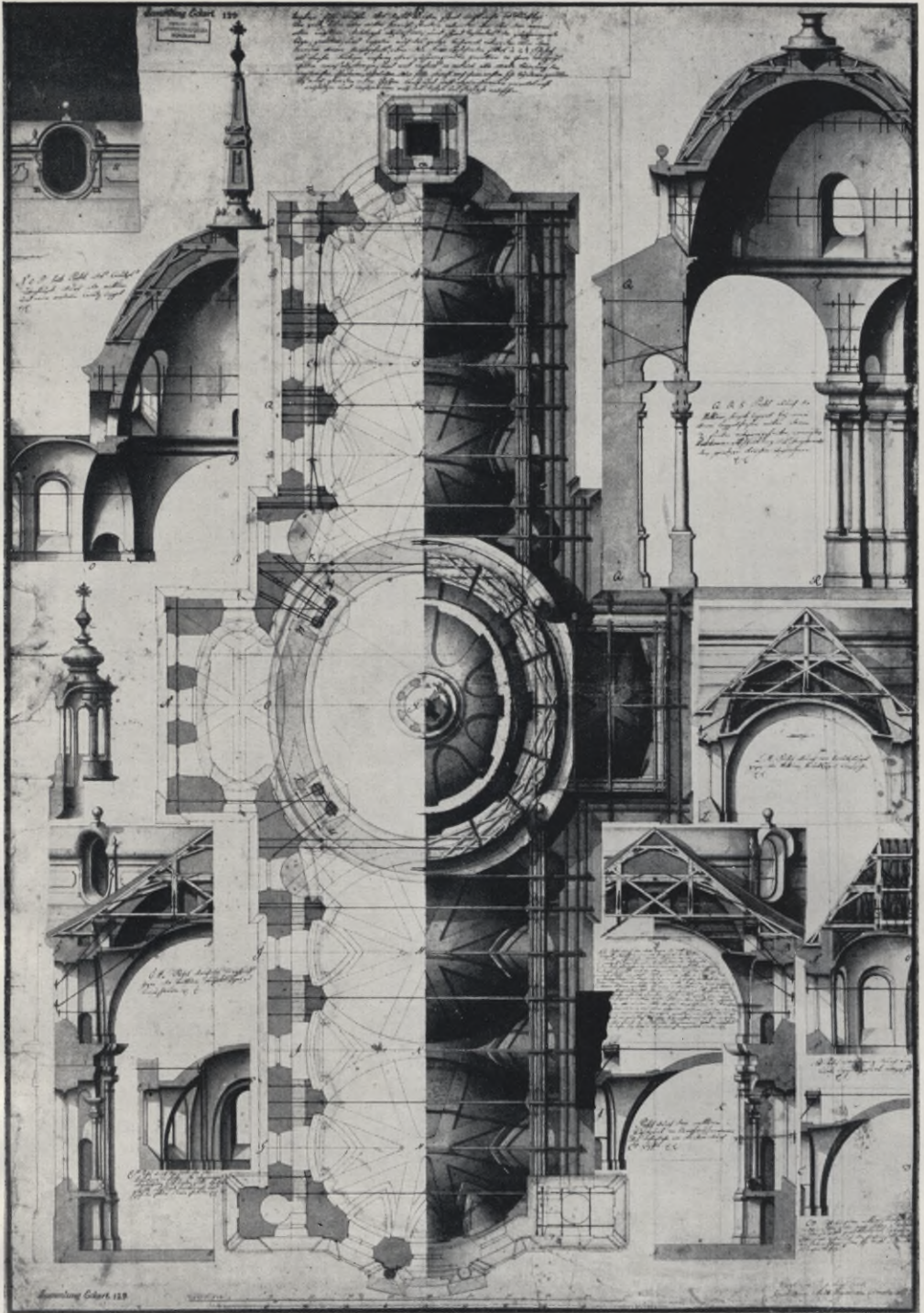
Gewölbekirche mit Querschiff und Emporen. 1743—1772. (Zu Seite 37, 39)



Dierzehnhelligen Zweite Planung, Tonnengewölbter Langbau mit Flachkuppel in der Fiering (vgl. Abb. Seite 19). Würzburg, Tuirpoldmuseun. (Zu Seite 39)



Thirzehnteligen Grundriß. Drei längsovale, zwei querovale Kuppeln. Würzburg, Luitpoldmuseum. (Zu Seite 39)

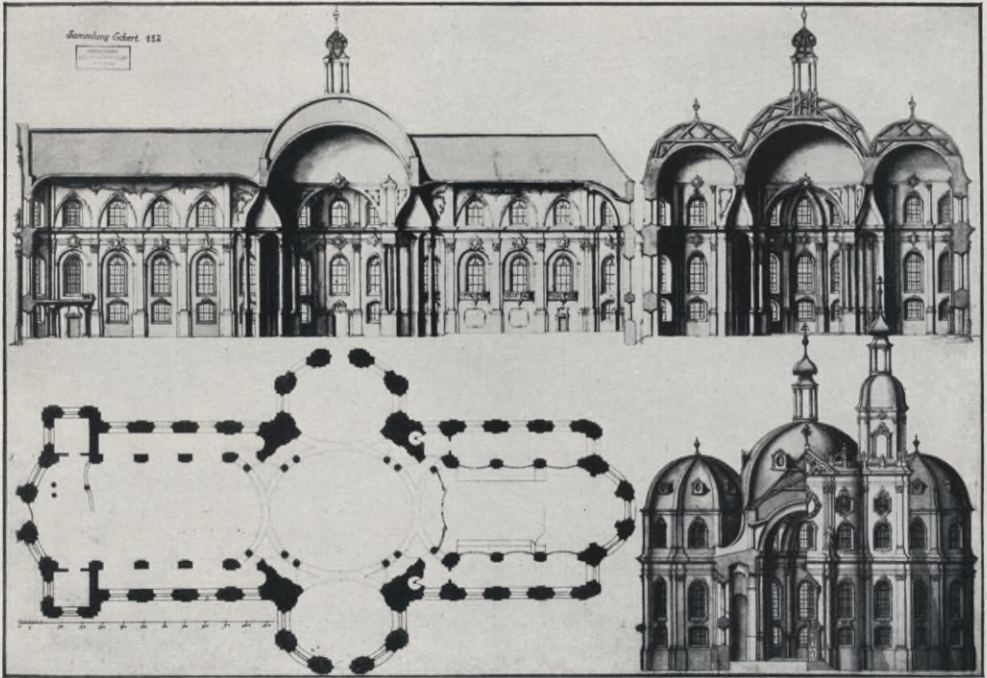


Hersfeld, Abteikirche

Ausbau. Fünf Kuppeln im Langhaus, zwei im Querschiff. Würzburg, Luitpoldmuseum. (Zu Seite 41)

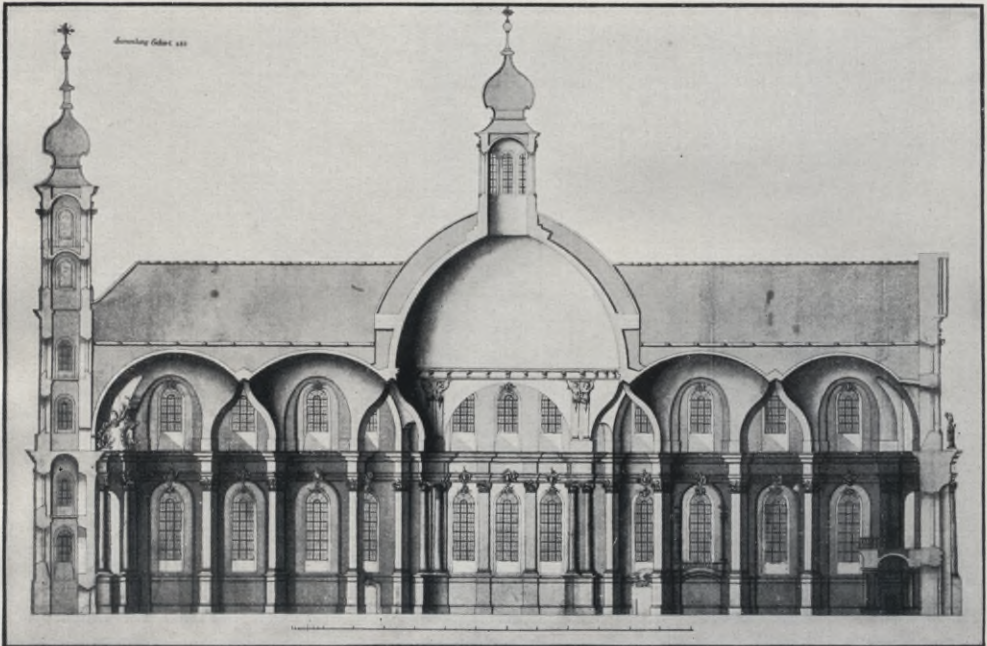


Herresheim, Wallfahrtskirche . . . 1745 ff. Deckengemälde von Knoller und Schöpf. 1771—1775. (Zu Seite 41)



Heresheim

Früher Entwurf mit drei Kuppeln in Vierung und Querschiff



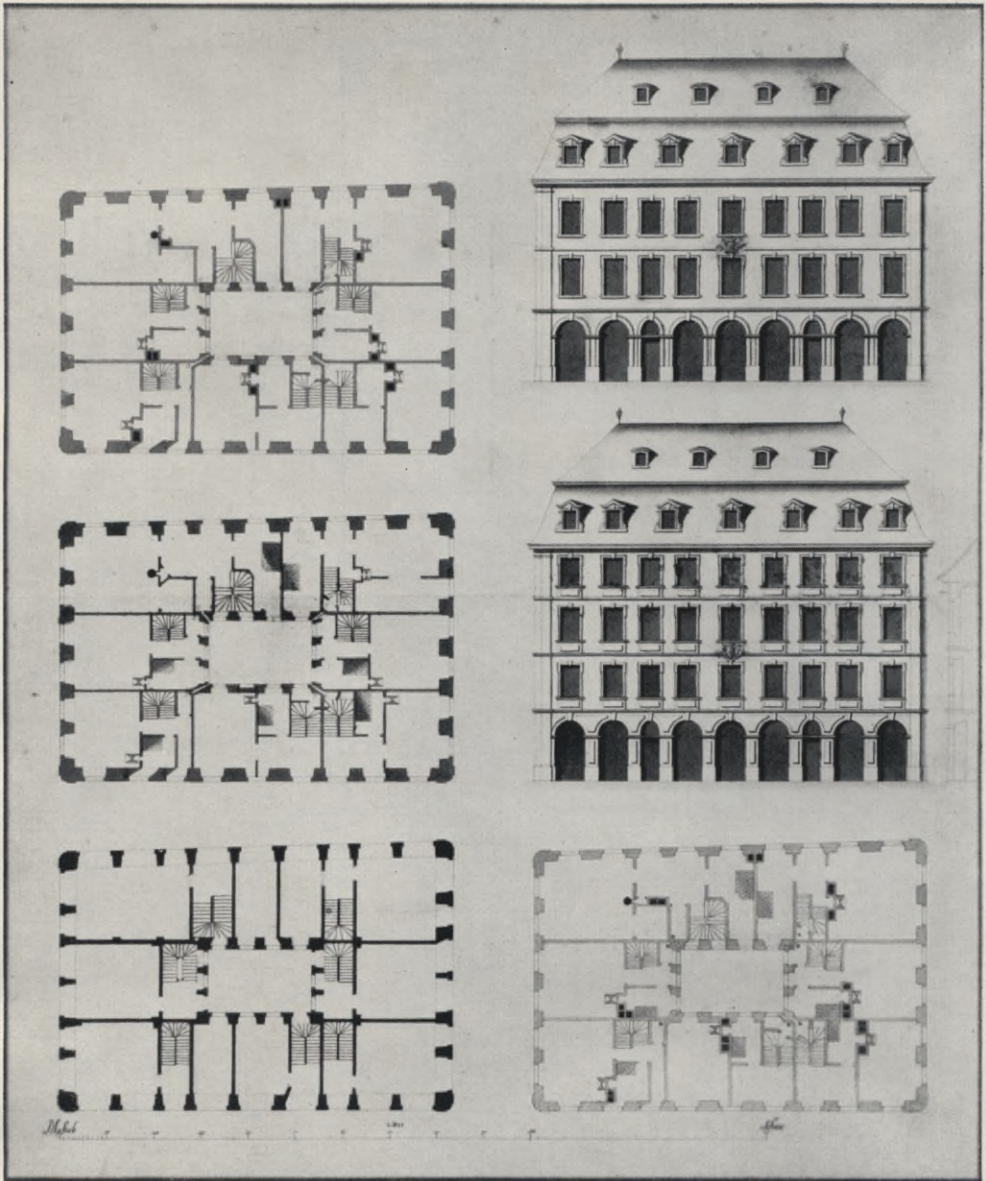
Heresheim

Spätere Anlage mit fünf Kuppeln im Langhaus (Vierung, erhöhte Kuppel), dazu zwei Kuppeln in Queroval im Querschiff. (Zu Seite 41)



Kloster Petersheim

Überragende Gollade; daneben alter päpstlicher Turm. (34. Seite 41)



Würzburg, Geschäftshaus am Markt

Für sieben Läden mit Wohnungen. Plan. Würzburg, Universitätsbibliothek. (Zu Seite 28)

WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



III-306696

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000298801