

UTA HENGELHAUPT

Splendor und Zier. Studien zum Altarbau und zur kirchlichen Innenausstattung am Beispiel des Hochstiftes Würzburg unter den Fürstbischöfen Johann Gottfried von Guttenberg (1684-1698) und Johann Philipp von Greiffenklau (1699-1719)

Regensburg, Schnell und Steiner 2008. 296 S., zahlr. Ill., ISBN 978-3-7954-2075-8

Unter dem Obertitel *Splendor und Zier* legt Uta Hengelhaupt ein in jeder Hinsicht anspruchsvolles Buch vor, in dem bedeutende Kirchenbauten konsequent als Gesamtkunstwerke interpretiert werden, wenn auch der Untertitel den »Altarbau« hervorhebt, bei dem *splendor* und *Zier* kulminieren. Ein solches Begriffspaar ist durchaus nicht tautologisch, doch überschneiden sich seine Bedeutungskreise selbst dann, wenn man statt *Zier* das lateinische *decorum* setzen würde. Es ist aber das gute Recht der Autorin, die Doppelseitigkeit dieses Begriffspaares einleuchtend zu machen.

Für den Begriff *splendor* führt die Autorin zwei Belegstellen an, die eine S. 56 aus der Festschrift des Christoph Marianus zur Weihe der Marienkapelle auf der Festung Marienberg über Würzburg, Würzburg 1604, die andere bei Valentin Kirchgeßner: *Gryphus principalis - sive Typus boni principis*, Würzburg 1712, womit die zeitlichen Grenzen der Untersuchung angedeutet sind: Von den unter dem Würzburger Reformbischof Julius Echter von Mespelbrunn vor dem Dreißigjährigen Krieg für *splendor* und Glanz der Kirchen geschaffenen Voraussetzungen bis zu einem Triumph friedlicher Herrschaft des Krummstabs unter Johann Gottfried von Guttenberg und Johann Philipp von Greiffenklau.

In der Tat hatte Julius Echter, wie ausführlich gezeigt wird, mit seinen gegenreformatorischen Initiativen, in welche die bildungs-, sozial-, wehr- und damit auch die baupolitischen und nicht zuletzt auch die seelsorgerlichen eingebettet waren, für einen solchen Triumph den Grund gelegt. Diese Initiativen lie-

ferten freilich auch den kontroverstheologischen und damit staatstheologischen Auseinandersetzungen Argumente – nicht nur mit den benachbarten evangelischen Territorien, sondern auch mit der das Hochstift durchsetzenden evangelischen Ritterschaft. Maria, die Muttergottes, tiefer Verehrung zugeführt und förmlich zur Herzogin von Franken erhoben, schenkte hierzu ihren *splendor* nicht nur als vergoldete Figur, die seit der Echterzeit vom Marienberg ihrer Veste herabstrahlt. Schließlich hat sie als Herzogin Frankens dann auch, wessen das Volk sicher war, vom Nikolausberg aus, nachmals dem Standort ihres »Käppele«, mit ihrem Mantel die Kugeln der schwedischen Geschütze aufgefangen. Nur vorübergehend in Gefahr geriet das Hochstift Würzburg durch die Reunionskriege Ludwigs XIV., welche die Würzburger Fürstbischöfe an der Seite des Reiches fanden. Trotzdem konnte auch in dieser Periode der *splendor* des fürstbischöflichen Staates zur Wirkung kommen, befördert, wie den Zeitgenossen erläutert wurde, durch die Tugenden guter Fürsten.

Erstes Großunternehmen nach dem Dreißigjährigen Kriege war der von der neuen Bastionärbefestigung Würzburgs erzwungene völlige Neubau der Kirche von Stift Haug mit ihrer ungewohnt triumphalen Kuppel, deren heller Innenraum den Glanz der prunkenden Altäre zum Leben brachte, am 16. März 1945 zerstört, hier aber die treffliche Einleitung zum Kern der kunstgeschichtlichen Betrachtung.

Erster und zentraler Höhepunkt des neuen geistlichen Glanzes des Fürstentums war die Neuausstattung der Kathedrale des Herzogtums Franken, des Würzburger Kiliansdo-

mes unter den im Titel des Buches genannten Fürstbischöfen. Schon Echter hatte den Zustand dieses Domes beklagt, und bereits 1648 bekundete Fürstbischof Johann Philipp von Schönborn seine Absicht, einen neuen Hochaltar errichten zu lassen: Auftakt zur Neuausstattung dieses Domes.

Die Interpretation dieser Neuausstattung bildet folgerichtig auch den Höhepunkt des Buches. Da die Verfasserin hierbei auf Photographien angewiesen ist, die dessen Zustand vor den Kriegs- und Nachkriegszerstörungen überliefern, wird ihr Text unausgesprochen zu einem Klagelied. Die Kriegszerstörungen waren vornehmlich durch Brand verursacht, sodaß eine Wiederherstellung seiner Architektur und deren Zier durchaus denkbar, ja, in Angriff genommen war, bis ein Einsturzungsglück einer ideologisch begründeten Reromanisierung des Langhausinneren den Vorrang einräumte. Somit wurde der Wiederaufbau dann, allerdings nur inkonsequent, durchgeführt – was inzwischen schon wieder zu verstehende Geschichte geworden ist.

Am Ende des 17. Jh.s war dagegen die Planung einer Erneuerung des Domes in *splendor* und Zier schon in Gang gekommen; die entscheidende Wendung nahm sie mit dem Einsatz von Pietro Magno, dem die Einheit von Stuck- und Altarausstattung zu danken ist. Einheitsstiftendes Moment ist, wie die Verfasserin verständlich macht, der *splendor* des Lichtes, welches im Langhaus ungehindert einfällt und dort die Engelscharen über den Arkaden in einem unwirklich erscheinenden Licht schweben läßt, wogegen das Raumziel, die transparente Säulenstellung und Bekrönung des Hochaltarbaldachins, im Rück- und Seitenlicht goldgeziert glänzt, überhöht vom Hut des bischöflichen Herzogs von Franken. Nicht zum Thema gemacht wird, daß dabei die hochmittelalterliche Struktur des Raumes unangetastet und spätere Fassadenplanungen unausgeführt blieben; bescheiden hat Balthasar Neumann dann Sakristei und Ornatkammer in die Chorwinkel eingefügt. Die Kathedrale

eines geistlichen Staates diene diesem eben auch als legitimierendes Geschichtszeugnis – bis zurück zum Frankenapostel Kilian.

1701 betrat der Holzbildhauer Balthasar Esterbauer, wie die Dientzenhofer vermutlich aus Altbayern gekommen und über Fulda vermittelt, die Würzburger Bühne. Sein Hochaltar für den Kiliansdom fand eine bemerkenswerte, hier vorgestellte Nachfolge. Die hohe künstlerische Qualität seiner Arbeiten veranlaßte die Verfasserin, dieser Nachfolge, oft genug in seiner eigenen Werkstatt, ja, von seiner Hand, nachzugehen.

Dies führt mehrfach über die Grenzen des Hochstiftes hinaus. Dabei ist die vorausgehende Tätigkeit in der Fürstabtei Fulda (Hochaltar der Abteikirche, nachmals »Dom«), für das eigentliche Thema nicht besonders ergiebig, vielmehr seine Grenzüberschreitungen unmittelbar von Würzburg aus. Hier wird zunächst der Tätigkeit Esterbauers für das Zisterzienserstift Bronnbach an der Tauber (1712) gedacht. Trotz seiner den Zisterziensern grundsätzlich zugestandenen Unabhängigkeit war Bronnbach Streitobjekt zwischen den geistlichen Territorialherrschaften Mainz und Würzburg; der Streit wurde jedoch 1656 durch beiderseitigen Verzicht beigelegt, wonach Bronnbach über ein »*territorium nullius*« verfügen konnte; auch die Rechte des Würzburger Bischofs als geistlicher Ordinarius blieben beschränkt. Deshalb darf dort ein fürstbischöfliches Wappen, wenn überhaupt, nur einen geistlichen Anspruch vertreten. Freilich ist die Art, wie sich der Bronnbacher Hochaltar der im mittelalterlichen Charakter erhaltenen Architektur und ihrer Lichtrechnung anpaßt, zugleich ein Zeugnis sowohl der Grundhaltung als auch des Geschichtsbewußtseins dieses Ordens. Ganz besonders liegt der Fall dann bei der Benediktinerklosterkirche Banz: Auf ihrem hochehobenen Platz gehört sie geistlich zwar zur Diözese Würzburg, befindet sich aber auf dem Boden des Hochstifts Bamberg – was auch Anlaß zu dramati-

schen Zwischenfällen gab. Auch hier wird der 1712 erfolgte Einsatz eines in Würzburg bewährten Bildhauers nicht ohne politischen Hintersinn geblieben sein; aus Bamberg kam dagegen der Tiroler Freskant Melchior Steidl, wo er sich in der fürstbischöflichen Residenz bewährt hatte. Dies hätte in dem hier gegebenen Zusammenhang Gelegenheit gegeben, das Zusammenwirken der Architektur Johann Dientzenhofers und ihrer Lichtführung mit Hochaltar und Kanzel Esterbauers und vor allem mit den Deckenfresken Steidls in Glanz und Zier zu erörtern. Das Ineinsfügen von Bildlicht und Glanz schaffendem Reallicht kulminiert dort im zentralen Deckengemälde, welches mit dem erstrahlenden Lichtereignis der Herabkunft des Geistes im Hause Maria und damit der Hagia Sophia den Kirchenbau zum Inbegriff der Kirche überhaupt macht – und so auch die merkwürdige Architekturkonzeption dieses Baues in eine große Tradition stellt.

Uta Hengelhaupt bringt mit ihren Darlegungen den Begriff des Gesamtkunstwerkes überzeugend zur Anwendung und stellt ihn damit in den Gesamtkontext der Zeitsituation; das Verstehen dieser Werke hat sie für diesen exemplarischen Bereich fördern können. Unterstützt durch ausführliche Zitate von

Schriftquellen führt sie allseitig in diese Zeitsituation ein; es gelingen ihr überzeugende Interpretationen.

Allerdings macht es das Buch seinen Lesern nicht immer leicht. Gelegentlich wird der Text belastet von namentlich, zustimmend oder ablehnend geführten Auseinandersetzungen, obwohl es genügen würde, die eigene Argumentation ohne solche Nebenwege in stringentem Zuge darzulegen. Der Mitvollzug wird aber auch dadurch erschwert, daß die Darstellung der Altarbaukunst nicht völlig der Raumkunst integriert worden ist. Das Ziel der Darlegungen wäre vielleicht durch den Verzicht auf exkursartige Erörterungen noch eindrucksvoller erreicht worden. Ein einfühlsames Lektorat hätte hierzu sicher manchen guten Rat beitragen können. Zudem weiß jeder, daß eine angemessene Verflechtung von Bild und Text in solchen Werken ungemein schwierig ist, doch sollte man der Gefahr zu entgehen versuchen, Vergleichsabbildungen ungleichgewichtig oder gar getrennt anzuordnen. Schließlich sollte man auch die Bildunterschriften konsequent dem Inhalt gemäß akzentuieren, also z. B. bei Banz: »Ehem. Benediktinerklosterkirche St. Peter und Dionysius (jetzt kath. Pfarrkirche)« und nicht andersherum.

Tilman Breuer

CAROLE PAUL

The Borghese Collections and the Display of Art in the Age of the Grand Tour

Burlington, Ashgate Publishing 2008. 318 S., 24 Farb-, 104 SW-Abb., ISBN 978-0-7546-6134-4

Carole Paul hat ihr überaus dichtes Buch seit ihrer Dissertation (Ann Arbor 1989) mit vielen Einzelstudien vorbereitet. Es gilt den Borghese-Sammlungen in Rom und ihrer Präsentation zunächst im innerstädtischen Palazzo, vornehmlich aber in Villa und Casino auf dem Pincio zur Zeit von deren Umbau und Erneue-

rung unter Marcantonio IV Borghese (1730-1800), einer Epoche, da fürstliches Sammeln sich einer Öffentlichkeit im Umbruch zu wandte. Neben Hof, Künstler und Gelehrte trat eine neue Reiseklientel, die das Bewundern und Erforschen von Kunst und/als Geschichte mit Neugier und Kennerschaft zur