

die Prioritäten — etwa im Falle Broggios — umzudrehen, muß dem widersprochen werden. Erst später hat sich Broggio Formen des Zwingers zu eigen gemacht, wie an dem um 1720 begonnenen Schloß von Ploschkowitz bei Leitmeritz — darauf wurde schon von der tschechischen Forschung (O. Votoček) hingewiesen. Daß zwischen Dresden und Prag ein lebhafter künstlerischer Austausch bestand, ist in der Plastik eine geläufige Tatsache, in der Architektur wird er im Falle Pöppelmanns durch den Vergleich der Bauwerke überzeugend nahegelegt.

Das, was gemeinhin als „Zwinger-Stil“ bezeichnet wird, erweist sich im abschließenden Rückblick auf die versuchte genetische Analyse des Bauwerks als ein höchst komplexes Gebilde, als eine Reihe einander ablösender oder ineinandergreifender Gestaltungsweisen, die sich im Zusammenhang mit dem Wandel der Bauaufgabe ergeben haben.

Heinrich Gerhard Franz

Ausstellungen

HOMMAGE A BALTHASAR NEUMANN

(mit vier Abbildungen und einer Figur)

Der Jubel verhallt im Frankenland; die Touristenströme wenden sich neuen Attraktionen zu. Welchen Gewinn die vielfältigen Aktivitäten zum 300. Geburtstag Baltasar Neumanns gebracht haben, darf sich auch der Kunsthistoriker fragen — wohl wissend, daß solche Spektakel nicht für ihn veranstaltet werden, wohl ahnend, daß seine Rolle dabei eher der des *primo uomo* auf einem Theater gleicht, dessen Nutznießer (und allzuoft auch Intendanten) Fremdenverkehr und Kulturindustrie sind. Mehr noch: schon der Anlaß gebietet Jubel, das Sprechen in Super- und Elativen; kritische Untertöne sind nicht angebracht. So ist Skepsis allemal angezeigt bei der Bilanz von Jubiläumsveranstaltungen, deren Zahl und Größe dem Ertrag für die Wissenschaft bekanntlich nicht kongruent sind. Aber darf der Kunsthistoriker sich wenigstens damit trösten, daß er mit seiner Arbeit einen Beitrag geleistet habe zur Bildung des Publikums?

Hauptschauplatz der Neumann-Aktivitäten des Jahres 1987 war Würzburg, die Wahlheimat des Meisters. Hier war zunächst eine „große“ Ausstellung geplant, ohne die ein bedeutendes Jubiläum heute kaum mehr denkbar ist; doch dieses Projekt zerschlug sich und wurde gewissermaßen ersetzt durch eine kleinere Schau *Aus Balthasar Neumanns Baubüro. Pläne der Sammlung Eckert zu Bauten des großen Barockarchitekten* (16. 5.—19. 7. 1987) und durch eine Neuedition der Sammlung Eckert (über die hier Bärbel Manitz berichtet). Die Last dieser beiden, inhaltlich eng miteinander verknüpften Unternehmungen hatte das Mainfränkische Museum auf sich genommen, welches die erhaltenen Pläne der Sammlung Eckert verwahrt. Nicht in diese Ausstellung integriert waren die — ebenfalls aus Neumanns Büro herrührenden — Zeichnungen der Universitätsbibliothek Würzburg, die zu einem späteren Zeitpunkt in Auswahl an ihrem Aufbewahrungsort präsentiert wurden (*Balthasar Neumann und sein Kreis*, 28. 9.—8. 11. 1987). Außerdem veranstaltete das Kunsthistorische Institut der Universität eine Vortragsreihe, „die das Schaffen des Architekten in exemplarischen Analysen beleuchten“ sollte.

Gegenüber der Massierung in Würzburg — von kleineren Veranstaltungen kann hier abgesehen werden — traten die Unternehmungen anderenorts in den Hintergrund. Erwähnt werden soll hier allein die von Erich Hubala erarbeitete Ausstellung *Balthasar Neumann 1687—1753. Der Barockbaumeister aus Eger*, weil sie das Konzept der in Würzburg nicht zustande gekommenen „großen“ Ausstellung fortführte (Wendlingen/Neckar 22. 8.—25. 10. 1987; Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum 27. 11. 1987—9. 1. 1988).

„Aus Balthasar Neumanns Baubüro“: Wie der Titel andeutet, standen Baurisse im Mittelpunkt der Ausstellung des Mainfränkischen Museums. Erstmals seit einem Vierteljahrhundert bot sich hier einem größeren Kreis die Gelegenheit, das Gros des Erhaltenen der Sammlung Eckert — rund 120 der noch existenten 172 Blätter — im Original zu sehen und zu vergleichen. Letztlich wurden die Pläne freilich nicht um ihretwillen, sondern nur als Stellvertreter präsentiert. Wie aus dem Katalog zu erfahren war, sollte die Ausstellung „zu einem verständnisvolleren Erfassen der Werke des großen Baumeisters hinführen“: Während die Bauten nicht ausstellbar und, als dreidimensionale Gebilde, durch Fotos nicht angemessen wiederzugeben seien, gäben die Pläne eine objektivere Vorstellung und „eigne(te)n sich besonders gut zur Darstellung der im Bauwerk verwirklichten Ideen“. Die Risse verwiesen mithin auf die in ihnen vorgebildeten Bauten, deren Auswahl freilich vom Vorhandensein attraktiven Materials abhängig war — so fehlten Gößweinstein, Heusenstamm, Gaibach —, und die knappe Ausstellungsbeschriftung informierte vor allem über die Stellung der Blätter im Planungsprozeß des jeweiligen Bauwerks. Dieser Prozeß dürfte aber nur einem vorgebildeten Publikum einsichtig geworden sein, da um der einheitlichen Präsentation des Papiers willen auf jede Darstellung des errichteten Bauwerks als End- und Zielpunkt der Planung verzichtet war. Gleicherart stiefmütterlich behandelt waren die Ideen, die Neumann doch, laut Vorwort, verwirklicht haben soll: welcherart diese, inwiefern sie eigentümlich seien oder gar Neumanns Bedeutung in der Barockarchitektur ausmachten, darüber war in der Ausstellung zusammenhängend nichts zu erfahren; die begleitende umfangreiche „Dokumentation“ bot lediglich erschöpfende annalistische Übersichten über Leben und Werke des Meisters. Für den Laien mußte sich der Hauptteil somit reduzieren auf eine lange Reihe mehr oder weniger schön gezeichneter Pläne, aus denen ohne zusätzliche Erläuterung (Führung) weder für die Bauten noch für die Baukunst Neumanns viel Erkenntnis zu ziehen war. Die dem funktionalen Charakter der Baupläne zuwiderlaufende ästhetische, undidaktische Präsentationsweise führte den eher populistischen Ansatz der Ausstellung, dem breiten Publikum die Augen für Architektur und den Entwurfsprozeß zu öffnen, leider *ad absurdum*.

Auch der konkurrenzlos preiswerte Katalog, in dem das detaillierte Itinerar (samt Übersicht über die Bautätigkeit) Neumanns hervorzuheben ist, konnte dieses Defizit nicht ausgleichen. Dank der die Stellung im Planungsprozeß charakterisierenden Kommentare zu den Blättern wird der Katalog eher dem Kunsthistoriker eine nützliche Hilfe sein, ja gelegentlich gar unentbehrliche Ergänzung der Neuedition, in deren Katalog die betreffenden Angaben allzuoft unzulänglich sind. Freilich wird der Fachmann sich vergeblich fragen, warum man bei den Literaturangaben im Ausstellungskatalog bei den

Plänen der Sammlung Eckert pauschal auf die Neuedition verwiesen und auf alle Einzelnachweise verzichtet hat: d. h., sich in einem Druckwerk mit Auflage 10 000 grundsätzlich hinter ein anderes zurückgezogen hat, von dem der Verlag rühmt, es sei in einer einmaligen Auflage von 1000 Exemplaren erschienen! Sollte dazu animiert werden, die DM 680,— für die Edition auszugeben? Mit einem geringen Mehr an Aufwand und Preis hätte der Ausstellungskatalog zu einem echten Hilfsmittel werden können.

Am herbsten wurde von der Würzburger Ausstellung wohl enttäuscht, wer — vom Titel verleitet — mit der Erwartung ins Museum kam, anhand des in seiner Dichte einzigartigen Planbestandes etwas über das Baubüro Neumanns und dessen Arbeitsweise zu erfahren. Das Problem der Mitarbeiter, für das v. a. Joachim Hotz wertvolle Vorarbeiten geleistet hat, und das der Büroorganisation wurden nur im Katalog gestreift: Die Pläne seien nach — nicht erhaltenen — Ideenskizzen und wohl auch mündlichen Anweisungen des Meisters von einem größeren Mitarbeiterstab geschaffen worden. Offenbar hat man sich Hotz' vorsichtig-resignative Auffassung zu eigen gemacht, Neumann sei letztlich der geistige Urheber aller von ihm abgezeichneten („signierten“) Blätter und insofern sei es müßig zu fragen, wer die Ideen ins Reine gezeichnet habe.

In der Ausstellung selbst konnte man sich aber schwer des Eindrucks erwehren, daß mit diesem Verzicht eine Gelegenheit verschenkt worden sei. In der Konfrontation der Originale wurden Einsichten in die Struktur des Materials möglich, die über die bisher publizierten weit hinausreichen. Deutlich wurde die höchst unökonomische Arbeitsweise des Büros, wenn man nur den Aspekt „Entwurf“ betrachtet: Mit hohem Aufwand sind Alternativen und sukzessive Überlegungen dargestellt und ins Reine gezeichnet, Reinzeichnungen immer wieder durch Korrekturen entwertet, Pläne detailgetreu kopiert und laviert. Unübersehbar war die Vielzahl der Hände — Neumann scheint zeitweilig über schier unerschöpfliche Ressourcen an Reinzeichnern verfügt zu haben —, unübersehbar die höchst unterschiedliche Qualität der Zeichnungen, die es verbieten sollte, von „dem“ Niveau des Neumann-Büros zu sprechen. Deutlich wurde schließlich, daß durchaus nicht jeder Plan zum Entwurfsprozeß eines Baus gehört oder diesen reflektiert — die Erkenntnis Erich Schneiders, daß S. E. 66 und 67 zeitlich divergente Planungszustände von Münsterschwarzach miteinander verquicken und daher als Übungsarbeiten *ex post* entstanden sein müssen, ist im Katalog zwar referiert, aber nicht in ihrer Tragweite gewürdigt. Kurz, vor dem Planbestand der Sammlung Eckert drängte sich der Schluß auf, in Neumanns Büro seien nicht nur die jeweils anstehenden Bauvorhaben bearbeitet, sondern daneben Zeichnen und Entwerfen als Tätigkeiten eigenen Rechts gepflegt worden. Dies deckt sich durchaus mit dem, was wir über die Funktion Neumanns als Architekturlehrer wissen. Es mag zu seiner Lehrmethode gehört haben, vorbildliche Entwürfe kopieren bzw. nachkonstruieren zu lassen, und es ist auch bekannt, daß junge Leute bei ihm zeichnen lernen sollten. Der Planbestand des Büros war insofern gewiß nicht nur Ablage, sondern zugleich Vorbildersammlung, für welche die kostbaren Blätter nach der Vorlage beim Auftraggeber möglichst wieder eingesammelt wurden (nur so läßt sich der hohe Anteil von Neumann „signierter“ Pläne erklären) und in die offenbar auch einzelne Schülerarbeiten hineingerieten.

So wenig neu die Feststellung dieses Sachverhalts im Prinzip ist — auch im Katalog der Ausstellung finden sich Hinweise darauf —, so wenig scheinen doch bisher die Kon-

sequenzen bedacht, die sich daraus für die Beurteilung der Genese einzelner Bauten wie für Neumanns Baukunst allgemein ergeben. Es gilt generell zu fragen, welche Pläne aus dem konkreten Planungsprozeß herrühren und welche lernendem Nacharbeiten oder Variieren entspringen. Ein Musterbeispiel für die Folgen einer Falscheinschätzung bietet die Baugeschichte von Vierzehnhelligen: Für die Deutung des 2. Ausführungsentwurfs von 1744 wird häufig mit dem Plansatz S. E. 83—86 operiert, der in der Ausstellung als in wichtigen Details fehlerhafte Kopie bzw. Nachkonstruktion eines Schülers wohl aus der 2. Hälfte der 40er Jahre erkennbar war (auf den Kopiencharakter dieser Blätter ist zwar im Katalog der Ausstellung, nicht aber in dem der Edition hingewiesen); derselben Hand sind u. a. S. E. 189 und 190 (Gößweinsteine) und S. E. 65 (Münsterschwarzach) zuzuweisen, die gleichermaßen als Reproduktionen gelten müssen. Kopie eines Anfängers ist gewiß auch die Fassade des Kappelle S. E. 53 mit ihren verschiedenen Ungereimtheiten. Als Variation über ein Thema war das berühmte Blatt S. E. 112, vermeintlich erste Formulierung des 3. Vorentwurfs für Neresheim, an der von den Vorgaben des Bauplatzes abstrahierenden Idealität und der unrealistischen Breitenstreckung zu erkennen; es verbindet aktuelle Überlegungen für Neresheim (Raumform und Fassade) mit längst überholten Stilformen (Äußeres von Kuppeln und Turmhelmen) und eigenen Weiterbildungen („Attika“-Geschoß in den Querarmen) und darf für die Konzeption der Abteikirche, deren Planungsgeschichte wohl der Revision bedarf, nur mit Einschränkungen herangezogen werden. — Für das Problem „Variante nach Neumann“ sei hier daran erinnert, daß es dergleichen auch außerhalb der Sammlung Eckert gibt und daß Hotz in seiner Edition des sog. „Skizzenbuches B. Neumanns“ den Übungsarbeiten von Schülern einen eigenen Abschnitt gewidmet hat, in dem er namentlich die auf Schönbornlust bezogenen großen Projekte in Berlin und Stuttgart als Übungsarbeiten erkannte. Gehört vielleicht auch das — S. E. 112 in mancher Hinsicht nahestehende — Berliner Blatt Hdz 7593 („Jesuitenkirche Würzburg“) in diese Sparte? Wäre gar der verbrannte Plan S. E. 241+, bei dem die Übereinanderprojektion der Grundrisse der Jesuitenkirchen von Mainz und Würzburg bisher nicht befriedigend erklärt werden konnte, als Niederschlag von Planspielen im Büro zu verstehen und die (anderweitig nicht belegbare) „erste“ Würzburger Planung mit der gesicherten nach 1749 zusammenzuschließen?

Grundsätzlich ist zu fragen, wie weit das Lernen in den Arbeitsprozeß im Neumann-Büro integriert gewesen ist, welchen Anteil an der Formfindung der Projekte die Mitarbeiter gehabt haben mögen — ein Problem, das sich wohl bei allen größeren Architekturbüros stellt. Für die Landkirchen wird allgemein damit gerechnet, daß ein Teil von den Mitarbeitern selbständig bearbeitet worden sei — der Mitwirkung des Meisters hat es bei dem hohen Grad der Typisierung gewiß nicht immer bedurft —, doch wo ist die Grenze zu den „großen“ Projekten? Wieweit hatten die Zeichner freie Hand bei der Gestaltung von Details, welche die heutige Analyse vielleicht für signifikant hält? Daß Neumann seine Mitarbeiter auch bei heute als wichtig geltenden Bauten nicht grundsätzlich am kurzen Zügel geführt hat, legt eine Bemerkung auf der Rückseite von S. E. 48 (Kappelle) nahe: „Hierüber wäre ... ein durchschnid zu machen ..., damit man sehen könne, was dessen in den Riss veränderte Kuppel des Zeichners seine Meinung ist und wie er gedenkt solche auszuführen...“ — das impliziert Eigeninitiative während des Planungsprozesses.

Mit der Frage nach der geistigen Mitarbeit der Untergebenen, nach einem möglichen Dialog zwischen Neumann und einzelnen seiner Zeichner soll nicht die Theorie vom „kollektiven Planen“, die für das Frühwerk — nur dort machte sie Sinn — im Großen und Ganzen *ad acta* gelegt zu sein scheint, durch die Hintertür des Büros in das Spätwerk eingeführt werden. Angesichts der gerade im Jubiläumsjahr zu beobachtenden Zunahme penibler Formanalysen und Bemühungen um Neumanns Baukunst gewinnt aber notwendig das Problem an Bedeutung, bis zu welchem Detail die vom obersten Baubeamten eines Staates verantworteten Projekte als Ausdruck persönlichen „Kunstwollens“ interpretiert werden dürfen. Die Frage nach Organisation und Arbeitsweise des Neumann-Büros ist mithin keineswegs müßig, und sie ist zu beantworten nur anhand der überkommenen Pläne.

Selbstverständlich kann hier keine Antwort gegeben werden; sie wäre nur anhand einer Zusammenschau der wohl 600—700 zu berücksichtigenden Pläne zu finden. Doch auch die Würzburger Ausstellung ermöglichte interessante Beobachtungen, die wohl nicht nur in den Zufällen von Erhaltung und Materialauswahl begründet sind. Deutlich wurde, daß die Zeichentechnik langfristig dem Wandel unterworfen war und ihren qualitativen Höhepunkt zu Beginn der 40er Jahre erreichte, v. a. in den Plänen für Etwashausen, Langheim, Vierzehnheiligen. Neben Joh. Georg Bernhard Fischer, dessen Bedeutung als Zeichner zuletzt Hotz herausgestellt und dem er, von S. E. 10 ausgehend, u. a. S. E. 79 und 116 zugewiesen hat, muß im Büro ein weiterer herausragender Mitarbeiter gewirkt haben, von dem das Gros der Pläne für Langheim und Vierzehnheiligen stammt (S.E. 74, 76, 80, 105, 106). Charakterisiert ist diese Phase durch eine ebenso effektvolle wie zartfarbige Lavierung; die Fenster sind, auch im größeren Maßstab, zumeist als Leerflächen oder flächig grau laviert angegeben. Dies ändert sich in der 2. Hälfte der 40er Jahre: Die späteren Pläne sind bunter laviert, im Figürlich-Dekorativen in der Regel unbeholfen; die Fenster sind zumeist grün oder gelb laviert und — wie schon in den 20er und 30er Jahren — durch Sprossen gegliedert. Die Unterschiede möchten vermuten lassen, es habe im Büro sozusagen „Chefzeichner“ gegeben, welche den Zeichenstil der untergeordneten Mitarbeiter prägten.

Der unübersehbare Qualitätsverfall zwischen den frühen und den späten 40er Jahren spricht für die Vermutung, nicht Neumann selbst sei der Träger dieser Zeichenkultur seines Büros gewesen (obwohl seine eigenen Fähigkeiten auf diesem Gebiet angesichts der beiden Schnitte für die Würzburger Hofkirche von 1732 nicht in Zweifel gezogen werden können). Wichtiger noch erscheint der mögliche Schluß, der ganze Betrieb habe einen Rückschlag erlitten, der mit dem Verlust qualifizierter Mitarbeiter verbunden war. Als äußerer Anlaß dafür bietet sich die Entlassung als Oberbaudirektor im Herbst 1746 an, welche zweifellos den Zugriff auf die personellen Ressourcen dieses Amtes bis 1749 ausschloß. Allerdings scheint dieser Einschnitt Neumann nicht gezwungen zu haben, langfristig vom gewohnten Planungsverfahren abzugehen oder gar selbst wieder ins Reine zu zeichnen; in der Struktur des erhaltenen Materials sind keine Brüche zu erkennen.

In welcher Form hat Neumann seine Vorstellungen an seine Mitarbeiter weitergegeben? Mit Hotz und Hans Reuther glauben die Veranstalter der Ausstellung an — verlorene — Ideenskizzen; dennoch wird das mit Blei gezeichnete, „erste“ Projekt für den Konvent in Langheim S. E. 102 als „eigenhändiger, allererster Vorentwurf“ angespro-

chen und damit impliziert, daß Neumann detaillierte Vorzeichnungen geschaffen habe. Allerdings ist an weiteren Blättern für Langheim festzustellen, daß Neumann diesen Bau auf der Grundlage der maßstäblich größeren Krohne-Risse geplant hat; von daher ist nicht auszuschließen, daß es sich bei S. E. 102 um eine Verkleinerung des ersten Planatzes (oben mittig ist der Grundriß des 2. Obergeschosses, keine Variante dargestellt) zum Zwecke leichterer Übersicht handelt, wie sie mit S. E. 120 auch für Neresheim existiert. Mit größerem Recht darf man unter den ausgestellten Plänen den unscheinbaren ersten Entwurf für die Bamberger Seesbrücke (S.E. 348 unten) als eigenhändig betrachten, da dieses Blatt offenbar in Bamberg und somit fern vom Büro entstanden ist. Aber hier handelt es sich doch wohl um das Ergebnis einer Ausnahmesituation und keinen zu verallgemeinernden Beleg für die Arbeitsweise. Mit dem leicht zu handhabenden Blei haben selbstverständlich auch die Mitarbeiter neuaufzutragende Pläne vorgerissen.

Neumann selbst kann man heute mit einiger Gewißheit — die Korrekturen auf S. E. 117 (Neresheim) bieten eine relativ sichere Basis — nur die zahlreichen Bleistifteintragungen zuweisen, mit denen auf den Plänen des Büros Überlegungen angestellt bzw. Änderungen vorgezeichnet sind. Sie zeigen zugleich, daß die Reinzeichnungen nicht insgesamt Präsentationsblätter sein sollten, sondern daß im Büro mit solchen recht sorgsam gezeichneten Blättern gearbeitet und geplant wurde. Den erhaltenen, erstaunlicherweise nie systematisch studierten Korrekturen nach zu urteilen hat Neumann so gut wie nie freihändig einskizziert oder unentschlossen Alternativen entworfen; die mit Lineal und Zirkel präzise fixierten Angaben erscheinen durchweg sehr bestimmt und in allen Einzelheiten vorbedacht. Von daher ist kaum zu bezweifeln, daß Neumann die Grundrisse detailliert vorgab bzw. bis ins Detail korrigierte. Umrißhaft wird in solchem Wechselspiel von Reinzeichnung und rascher, selbstgewisser Korrektur ein sehr rationales Prozedere sichtbar, welches eigentümlich mit dem Fehlen aller freihändigen „Entwurfsskizzen“ zusammenstimmt: Es drängt sich der Eindruck auf, Neumann habe das Gerüst seiner Bauten gleich auf dem Reißbrett entworfen. Und zwar ausgehend vom Grundriß (der natürlich eine Vorstellung vom struktiven System voraussetzt), wofür u. a. das sog. „Privatprojekt“ für Vierzehnheiligen (S. E. 73—75) spricht oder die entwicklungsgeschichtlich höchst bedeutsame erste Planfolge für das Käppele (muß man in den Bleistifteintragungen auf dem Lageplan S. E. 45 nicht die vom Modell Heusenstamm ausgehenden Anfänge dieses Projektes erkennen statt später Alternativen, wie in der Ausstellung vorgetragen? Die Bleistiftvarianten liegen jedenfalls unter der Lavierung des „definitiven“ Grundrisses!). Die Aufrißvorstellung scheint demgegenüber sekundär und relativ flexibel gewesen zu sein, wie in der Ausstellung am Beispiel des Käppele zu beobachten war, wo Gewölbehöhe und Belichtung während der Bauzeit geändert wurden (von S. E. 51 nach S. E. 49), oder an der Planfolge für Neresheim, wo die in einer frühen Phase vorgesehenen Emporen (S. E. 114, 113) zeitweilig wieder ausgeschieden wurden: Die Grunddaten der struktiven Idee wurden davon nicht berührt. Dementsprechend scheinen Korrekturen in den — ohnehin vergleichsweise seltenen — Aufrißdarstellungen fast völlig zu fehlen. Hingewiesen werden muß auf ein (verlorenes) singuläres Dokument für die Aufrißplanung, die in Blei auf S. E. 73 (Vierzehnheiligen) aufgetragenen Schnitte (beste Abb. bei Richard Teufel, *Vierzehnheiligen*, ²Lichtenfels 1957, S. 92), welche planungstechnisch zwischen S. E. 79 und S. E. 80 einzuordnen

sind und die aus der Einfügung von Emporen in Neumanns ursprüngliches Projekt resultierenden Änderungen festlegen. Wie dort, von den elementaren Daten des Grundrisses ausgehend, die Umplanung in simultaner Bearbeitung von Längs- und Querschnitt mit wenigen Strichen vorgenommen war, das belegt ein weiteres Mal Neumanns Flexibilität in Bezug auf den Aufriß und die Rationalität seines Planungsverfahrens. (Es demonstriert überdies, wie knapp und trocken die Schemata sein konnten, welche den suggestiven Raumdeutungen der Reinzeichnungen zugrundelagen.)

In solchen Beobachtungen deutet sich an, daß die Frage nach Neumanns Art der Niederschrift architektonischer Vorstellungen über die Klärung des Planungsablaufs im Büro hinaus einen Zugang zu seiner konsequent struktiven Architekturauffassung eröffnet. Kein Stück des Planmaterials gestattet den Schluß, in Neumanns Vorstellungen hätten „Raumfolien“, hätten Effekte von Licht und Schatten eine entscheidende Rolle gespielt; entscheidend scheint vielmehr das fast gerüsthafte Stützensystem zu sein, mit dem bei weitestgehender Reduktion der Mauermassen größtmögliche „Durchsichtigkeit“ (so Neumann zum 1. Ausführungsplan für Vierzehnheiligen) und Dominanz der Raummitte erzielt wird. Neumanns Spuren in den Plänen seines Büros sprechen für ein eher „ingenieurmäßiges“ denn bildhaftes Architekturverständnis.

So sehr man insgesamt bedauern muß, daß die Würzburger Ausstellung diesen wesentlichen, nur an ihrem Material darzulegenden Aspekt vernachlässigt hat, so wenig kann man dies den Veranstaltern als Versäumnis anrechnen, wenn man um die näheren Umstände des Zustandekommens der Ausstellung weiß. Die notwendige thematische Zuspitzung hätte in der verfügbaren Zeit kaum bewältigt werden können. Das in Würzburg Präsentierte erscheint als notwendiges Resultat eines Kulturbetriebes, der in zunehmendem Maße auch von personell bescheiden ausgestatteten Museen immer neue Sonderaktivitäten verlangt und es damit fast unmöglich macht, solche Unternehmen mit eigenen Kräften langfristig und wissenschaftlich sinnvoll vorzubereiten und optimal darzubieten. Notwendig geht dies auch auf Kosten jener Gruppe, für die solche Unternehmungen dazusein vorgeben: das breite Publikum.

Dieses Publikum war erklärtermaßen Zielgruppe auch der Ausstellung Erich Hubalas in Wendlingen. Warum am Neckar an Balthasar Neumann erinnert wurde, verrät das Grußwort der (dem Gedankengang der Ausstellungsbeschriftung eng sich anschließenden) Publikation: Wendlingen, Patenstadt der in Baden-Württemberg beheimateten Egerländer, empfand „die Verpflichtung, das geistige Erbe und das Kulturgut des Egerlandes ... zu pflegen“. Die landsmannschaftliche Vereinnahmung Neumanns in kunsthistorischer Hinsicht hielt sich freilich in Grenzen, da ein Großteil der Ausstellung — an das ursprüngliche Projekt für Würzburg anknüpfend — unter dem Generalthema „Balthasar Neumanns Kunst zu bauen“ stand und sich unverhüllt didaktisch präsentierte: „Hier geht es nicht darum, dem Besucher eine Meinung über diese Architekturen aufzuschwatzen und schon gar nicht darum, ihm subjektive ästhetische Aphorismen ... über Neumanns Raumkunst als Ersatz für objektive Belehrung anzudrehen. Der Zweck dieser Kapitel ... besteht allein darin, den Besucher zu einer eigenen, aktiven Auseinandersetzung mit der Architektur Neumanns anzuregen und ihm dafür auch Mittel in die Hand zu geben, die er vernunftgemäß kontrollieren kann und die nachweislich für Neumann

selbst und für seine Zeitgenossen die *Bedingungen alles baukünstlerischen Gestaltens* waren.“

Gewiß ein ambitioniertes und löbliches Unternehmen, das Publikum soweit in die Kategorie der Architektur im 18. Jahrhundert (und Neumanns insbesondere) einzuführen, daß es den Rang der Werke und des Meisters selbst beurteilen kann! Angesichts der Publikumsreaktion konnte sich Rez. freilich dem Eindruck nicht verschließen, daß der angebotene Schnellkurs, die „überprüfbare 'Vorschule' einer Begegnung mit Neumanns Architektur“, aus unterschiedlichen Gründen nicht funktionierte. Offensichtlich hatte der Ausstellungsetat zu enge Grenzen gesetzt, um die bei der Art des Vorhabens wohl unumgängliche graphische Aufbereitung der Aussagen vorzunehmen, oder die didaktischen Möglichkeiten einer Ausstellung von Originalen bzw. Reproduktionen, deren Kontext fast ausschließlich über Einleitungstexte und Objektbeschriftung vermittelt wird, waren maßlos überschätzt. Die Beschriftung war gekennzeichnet durch eine eigentümliche Verbindung artifizieller Begrifflichkeit mit wahrhaft „vorschulhafter“ Argumentation, die zur radikalen Verkürzung komplizierter Sachverhalte führte (z. B. in der Darlegung der Raumgliederung anhand elementarer Wölbformen). Da hindurchzufinden dürfte selbst dem Fachmann nicht immer leicht gefallen sein; das angepeilte Laienpublikum war zweifellos überfordert und verlangte nach (wiederum verkürzender) Führung, statt selbst aktiv zu werden.

Obwohl die Ausstellung nicht für ihn bestimmt war, mochte auch der Architekturhistoriker von den Aussagen über Neumanns „Kunst zu bauen“ zu einigen Fragen angeregt werden. Ob Neumann wirklich neben oder gar vor der Säulenordnung als Gliederungssystem eine „Fensterordnung“ anerkannt hätte, wie E. Hubala sie schon früher von den Hoffassaden der Würzburger Residenz abgelesen hat? Ob er wirklich die von Hubala am 2. (aus der Not geborenen) Ausführungsentwurf für Vierzehnheiligen herausgearbeiteten Themen der „Kongregations-“, der „Gnaden-“ und der „Kreuzeskirche“ als *primae rationes* dieser seiner Schöpfung anerkannt hätte, wo sie doch aus der Erstfassung nicht herauszulesen sind? Wird nicht hier (und anderswo) leichthin suggeriert, strukturanalytisch gewonnene Erklärungsmodelle seien identisch mit den Absichten des Künstlers, in deren Genese wir höchst selten Einblick haben? Daß die Kategorien der Wendlinger „Vorschule“ nicht notwendig die Neumanns gewesen sind, daß der Künstler einen Sachverhalt anders aufgefaßt, eine Form anders gefunden haben mag, als es die vergleichende Analyse *ex post* auf einen Begriff bringt: diese — ihm doch wohl bewußte — Einschränkung hat der Verfasser seinen Lesern vorenthalten. Ist es also wirklich *Neumanns* Baukunst, welche hier erläutert wurde, oder nicht eher ein kunstwissenschaftliches Abstraktum?

Anlaß zu solchen Fragen bot v. a. die Abteilung „Kirchenräume“, in der ausschließlich Rotunden und die sog. kurvierten Entwürfe betrachtet wurden. (Sollten die außer acht gelassenen Longitudinalbauten mit basilikalem oder saalförmigem Querschnitt für Neumanns Kunst weniger wichtig gewesen sein, da sie der Meister doch in Münster-schwarzach und Mainz verwirklicht und bei der Planung aller seiner Großbauten immer wieder zuerst vorgeschlagen hat?) Um Neumanns Stellung in der Architekturgeschichte zu bestimmen, rekurrierte Hubala auf idealtypische Grundformen von Gewölben = Raumbildungen: Neumann habe „Baldachin“ (= rektanguläres [Kreuzgrat-]Gewölbe

über Vier-Stützen-Gestell) und „Rotunde“ (= kuppeliges Gewölbe über kurvilinearem Mauermantel) strukturell einander angeglichen und mit der Anordnung von Kuppeln über Stützengruppen in den Diagonalen ein Leitmotiv gefunden, „mit dem die baukünstlerische Gretchenfrage des spätbarocken Zeitalters gelöst wurde, die seit Borromini anhängig war: Wie verflüssigt man die Raumgliederung, besonders im Inneren mehrgliedriger Kirchenräume und nutzt die Vorteile beider, der Rotunde und des Baldachins, ohne deren Nachteile erleiden zu müssen?“ Axiomatisch sind hier zwei Vorstellungen zugrundegelegt, die selbst schon Interpretationen sind: Neumanns Architektur sei, wie die böhmisch-guarineske, aus zueinander geöffneten „Raumgliedern“ gebildet, und für das Raumglied „Rotunde“ sei „strukturell ... schalenförmige Ummantelung kennzeichnend“. Freilich übersieht ein derart striktes, von der Wölbform auf Raumzellen, mithin auf Wände oder kanonische Stützengruppierungen schließendes Erklärungsmuster nicht nur die Tatsache, daß die Rotunden bei Neumann sich auf den Vierungsbereich konzentrieren bzw. Rotundenreihungen von dort ihren Ausgang nehmen (so daß mit dem geometrischen Problem: Kuppel über einbeschriebenem oder umbeschriebenem Kreis? ein sinnvoller, Neumanns Streben nach maximaler Raumhaltigkeit der Kuppeln herausarbeitender Ansatz zu finden wäre). Es scheint Neumann auch allzu selbstverständlich als einen Vertreter böhmischer Architektur zu betrachten, für deren kurvierte Bauten Hubala 1968 den Begriff „Schalenbauweise“ geprägt hat (die lakonische Behauptung des Katalogs, diese Bauten hätten „nachweislich anregend“ auf Neumann gewirkt, reflektiert ein bisher ja unbewiesenes kunsthistorisches Postulat), und daran vorüberzugehen, daß die Architekturgeschichte anderswo Paradigmata bereithält, welche die von Hubala getroffene Standortbestimmung Neumanns ernstlich in Frage stellen. Werner Bartsch, Maren Holst und Walter J. Hofmann haben auf mögliche französische Vorbilder hingewiesen (die in Wendlingen keine Erwähnung fanden; dort wurde die „kolumnare Architektur“ Frankreichs nur auf den Außenbau bezogen); dies sei hier ergänzt um Entwürfe von Thomas Gobert für die Schloßkapelle Versailles (1689/98; vgl. Pierre Moisy in *GBA* 59, 1962, 227–232), in denen schon vor Neumann Säulen als freistehende Stützen von Rotunden und Bogentravéen (Bogenarkaden) verwendet sind (*Abb. 8 und 9*). Da Gobert die Veröffentlichung seiner Entwürfe im Kupferstich zumindest begonnen hatte, ist keineswegs auszuschließen, daß Neumann diese Raumbildungen gekannt hat. Es ist gewiß kein Zufall, daß alle diese französischen Beispiele Schloßkapellen darstellen, also ein Thema bearbeiteten, mit dem Neumann sich während der Würzburger Residenzplanung intensiv auseinandersetzen mußte und das er nach dem Kontakt mit Frankreich auf ungewöhnliche Lösungen unter Verwendung von Säulen hin untersucht hat: Dies zeigt der bisher kaum gewürdigte, den Entwurf für die Wiener Hofkirche präfigurierende Berliner Riß Hdz 4681 mit der Verbindung von „Kirche im Oval“ und einem quadratischen, überkuppelten Anraum (*Abb. 10*). Mit Grund darf man auch angesichts solcher Arbeiten vermuten, daß Neumanns Architekturvorstellungen nicht um Raumzellen und deren Verknüpfung kreisten, sondern um Konfigurationen von Gewölben und Stützen.

In dieser Richtung wäre auch das von Hubala zu Recht beobachtete „leitmotivische Bestreben, Binnengliederung von Ummantelung zu sondern“ zu deuten. Eine Analyse von Schalen, Schichten und Raumfolien übersieht leicht, welche ausgefeilte statische Sy-

steme Neumanns Bauten zumeist darstellen — Neumanns Ruhm als Techniker kontrastiert sonderbar mit dem Fehlen profunder Untersuchungen zur Bautechnik und speziell zur Statik in seinem Werk. Die Wendlinger Ausstellung hatte diese Seite Neumannscher Arbeit erfreulicherweise nicht ausgeklammert — „fest ... davon überzeugt, daß Erfindung und Konstruktion, räumliche Vorstellung und handwerkliche Durchführung in dieser barocken Architektur nicht voneinander zu trennen sind“ —, zog sich aber auf den Standpunkt zurück, Neumanns Gewölbebau habe „in erster Linie seiner Raumgestaltung zu dienen gehabt“, und ging damit in der betreffenden Abteilung an der Raffinesse vorbei, mit welcher der Meister seine Konstruktionen im Gleichgewicht gehalten hat. Hier sei nur auf ein charakteristisches Beispiel verwiesen, die Bogengliederung der Umfassungsmauern des Würzburger Kaisersaales über dem Gewölbe (Abb. 7): weniger *Ent-* denn *Belastungs*bögen, welche den Druck des Dachstuhls gezielt auf die Fußpunkte des Gewölbes (wo auch die spinnenförmige eiserne Verankerung angreift) leiteten und damit den Verlauf der Kraftlinien günstig beeinflussten. Eine solche Konzentration der Auflast über den Gewölbeansätzen gehörte zum Standardrepertoire Neumannschen Kirchenbaus, wie das Studium erhaltener Querschnitte oder etwa der Konstruktion von Gaibach erweist: gewissermaßen ein innenliegendes Strebebogensystem, welches die kräftigen Wandvorlagen in den saalförmigen Landkirchen oder die freistehenden „Wandpfeiler“ in Maria-Limbach erklärt. Sicherlich bedingen Raumbildung und Anordnung der Stützen sich hier gegenseitig. Es zeigt sich somit, daß Neumanns Architektur struktiv nicht mit Schichten von Wand und Raum, vielmehr durchaus punktuell mit belasteten Stützen operiert. Indem sie, spätgotischen Systemen vergleichbar, Schub durch Auflast zu bändigen und die schlanken Stützen weit von der Umfassungsmauer oder dem Widerlager abzurücken vermag, gewinnt sie ökonomische, leichte Konstruktionen und zugleich die unerhörte „Durchsichtigkeit“ des Raumes. Gewiß geht eine Analyse, welche diesen eigentümlichsten Teil von Neumanns Kunst zu bauen vorrangig als ein Mittel zum Zweck versteht, am Sinn des 18. Jahrhunderts für den Prestigewert technischer Leistungen (der sich etwa in der anekdotischen Kontroverse zwischen Neumann und Hildebrandt über die Haltbarkeit des Würzburger Treppenhausgewölbes niedergeschlagen hat) ebenso vorbei wie an dessen Ambitionen hinsichtlich transparenter, materialsparender Durchbildung, wie sie etwa in der französischen Diskussion um die Vorzüge der gotischen Architektur aufscheinen. Gewiß läßt sich Neumanns Architekturauffassung bei näherer Betrachtung nicht vor einer — willkürlichen — Trennungslinie einordnen, „die zu Ende des 18. Jahrhunderts den Ingenieur vom Architekten, den Handwerker vom Techniker, das Bauen von der Architektur gesondert hat“ — Bestrebungen wie die Neumanns sind es gewesen, die über das durchschnittliche bautechnische und -statische Wissen der Zeit hinausführten und eine mathematisch fundierte Statik notwendig machten. Das Bild vom „Vollender des Spätbarock“ verdeckt, daß Neumann hinsichtlich seiner Hinwendung zu einem französisch geprägten Gliederbau in eine Reihe mit den großen Konstrukteuren des Frühklassizismus zu stellen ist.

Die Kühnheit des Wendlinger Versuchs, Neumann *in usum delphini* auf wenige Begriffe zu bringen, zeigt sich auch im Vergleich mit den teilweise höchst differenzierten Schweisen, welche in der Vortragsreihe des Kunsthistorischen Instituts der Universität

Würzburg zu beobachten waren. Schon an der Organisationsform — 10 öffentliche Vorträge in wöchentlichem Abstand — war ablesbar, daß auch diese Veranstaltung nicht dem Meinungsaustausch unter Fachleuten, sondern vorab der Öffentlichkeit dienen sollte. Damit wurde freilich hingenommen, daß weder Diskussion noch Abgleich der Meinungen stattfinden konnte: Konträre Auffassungen standen friedlich nebeneinander und warfen beim Hörer die Frage auf, welche der „exemplarischen Analysen“ nun die zutreffendere sei? Den Nachvollzug der Argumentation ermöglicht die bereits vorliegende Veröffentlichung (Thomas Korth/Joachim Poeschke [Hg.], *Balthasar Neumann. Kunstgeschichtliche Beiträge zum Jubiläumsjahr 1987*, München, Hirmer 1987), die angesichts des Kosten/Nutzen-Verhältnisses, sorgfältiger Herstellung und durchdachter Illustration wohl als eines der erfreulichsten Erzeugnisse des Jubiläumsjahres gelten darf. Abgedruckt sind 9 der 10 Vorträge (derjenige H. Reuthers fehlt ohne Angabe von Gründen), deren Schwerpunkt verständlicherweise die Würzburger Hauptwerke Neumanns bilden. Hier sei nur auf zwei Beiträge eingegangen, in denen es um Neumanns Vorgehen beim Entwurf und um den geistesgeschichtlichen Horizont seiner Architektur geht.

Thomas Korth versuchte in einem „der Neumann-Forschung fast in allem widersprechenden Vortrag“, die Planungsgeschichte der Schönbornkapelle umzuschreiben. Angelpunkt seiner auf einer historischen Analyse der Erfindung insistierenden Kritik ist die Anordnung der Pilaster in den Seitenräumen, die zunächst gekoppelt geplant, auf Anraten Boffrands hin aber 1723 auseinandergerückt wurden. Da die Koppelung nur als Reflex der Stützenanordnung in der Mittelrotunde — Freisäulen vor Pilastern — zu verstehen sei, müsse das Doppelsäulen-Projekt am Beginn der kurvierten Planung gestanden haben. Mit Hilfe des Grundrisses auf dem verbrannten Blatt S. E. 44, wo die gekoppelten Pilaster anscheinend durch gewundene Gurte verbunden sein sollten — eine unter Gewölbekalotten sinnlose Lösung — rekonstruiert Korth ein verlorenes 1. Projekt mit tonnengewölbten Seitenräumen, die er mit Verweisen auf die Fensterdarstellung im Querschnitt S. E. 32 und auf eine eigene Aufrißrekonstruktion der sog. Holzkirchen-Planung Johann Dientzenhofers zu rechtfertigen sucht. (Diese Planung bezieht Korth — entgegen der von Bärbel Manitz vertretenen Lokalisierung nach Bamberg — auf das Projekt eines Damenstiftes St. Anna zu Würzburg, wofür die Begründung demnächst vorgelegt werden soll; man darf gespannt sein, wie er das Wappen des Hochstifts Bamberg an der Fassade von Delin. II/117 erklären wird.) Die Raumgestalt der Schönborn-Kapelle sei also ganz von Neumann entwickelt; das (hypothetische) 1. Projekt verrate aber noch den Einfluß Johann Dientzenhofers.

Mit seinen scharfsinnigen, an erfrischenden Wahrheiten über die Prämissen der bisherigen Forschung nicht eben armen Ausführungen bietet Korth gewiß wichtige Einsichten. Er wagt es v. a., S. E. 44 Hildebrandt ab- und dem Neumann-Büro (Raphael Tatz?) zuzuschreiben, Hildebrandt mithin aus der Planungsgeschichte zu eliminieren — u. E. zu Recht, ist doch nur belegt, daß Bischof Johann Philipp Franz nach Vorlage der ersten Pläne beim Domkapitel den Wiener Meister um einen Entwurf angehen ließ, nicht aber, daß er das Gewünschte erhielt und noch weniger, daß dieses zur Planungsgrundlage gemacht wurde. S. E. 44 stimmt in den architektonischen Daten zu genau mit den übrigen Würzburger Entwürfen überein, als daß man nur aufgrund des Dekors eine Entstehung

in Wien annehmen dürfte (zumal Hildebrandt ausdrücklich freie Hand für andere Konzeptionen erhielt). Zu Recht wendet Korth sich auch gegen die vermeintliche „Zweischaligkeit“ der Mittelrotunde. Das von ihm hervorgehobene Detail, die s. E. regelwidrige „Verkröpfung“ des Gebälks über den Freisäulen, ist zwar in Wahrheit eine höchst regelbewußte Rücksichtnahme auf die unterschiedliche Verjüngung von Säulen und Pilastern, wie sie in Frankreich praktiziert worden und auch in der Würzburger Hofkirche zu beobachten ist, doch gibt dieses Indiz für die strukturelle Zusammengehörigkeit von Säule und Pilaster Korths Argumentation noch mehr Gewicht. Insgesamt aber vermag das gegen die Auffassungen der Vorgänger entfesselte Sperrfeuer Korths eigenen Argumenten keine freie Bahn zu schaffen.

Als fragwürdig erscheint v. a. die zur Untermauerung der Argumentation dienende geometrische Nachkonstruktion des Grundrisses der Schönbornkapelle. Korth vermag zwar Harmen Thies' Nachkonstruktion von S. E. 27 zu kritisieren und einen geometrisch „reineren“ Weg dafür aufzuzeigen, doch funktioniert die Lösung wie bei Thies nur für diesen Plan (nicht aber für S. E. 40 und S. E. 38, die Korth aufgrund der auch dort gekoppelten Pilaster für späte Reflexe der Planung hält) und setzt die Konstruktion von S. E. 27 damit axiomatisch als Planungsgrundlage voraus. Abgesehen davon, daß seine Konstruktion einen Kreis (oder Punkt, „C“) benötigt, der auf S. E. 27 gar nicht eingetragen ist, ist angesichts der durch die Bausituation vorgegebenen Fixmaße von vornherein unwahrscheinlich, daß der Grundriß mit dem vorgeschlagenen geometrischen Verfahren von den Seitenräumen her entwickelt worden sein soll. Vorgegeben waren die Außenmaße — besonders die Länge — und in gewissen Grenzen auch die Achsen der Nebenräume, die durch die Achsen der Türen zum Dom determiniert waren. Deren Distanz nun ist in den erhaltenen Plänen des Neumann-Büros durchweg mit 38 Fuß Distanz angenommen — der Achsabstand der drei Teilräume von je 19 Fuß gehörte somit zu den Planungsgrundlagen. Unter den gegebenen Voraussetzungen einen Haupt- und zwei Seitenräume zu disponieren, war am leichtesten arithmetisch zu bewältigen. Es wird kein Zufall sein, daß in den von Korth abgewerteten, bislang aber vor S. E. 27 eingeordneten Entwürfen S. E. 40 und 38 Radien und Zentrumsdistanzen geradzahlige, mithin wohl arithmetisch bestimmte Fußmaße aufweisen. Sollten diese Entwürfe mit der einleuchtenden Rationalität der Konstruktion (*Fig. 2*) also nicht doch vorangegangen sein? Sollte das Abgehen von den geradzahligen Maßen in S. E. 44 und 27 nicht durch die neueingeführten Freisäulengruppen bedingt sein, die, schmaler als die Pilastergruppen in S. E. 40 und 38 und notwendig mit den Pilasterrücklagen fluchtend, geringfügige Änderungen der Radien erzwangen? Das hier angenommene Konstruktionschema funktioniert, wie Korths eigene Zeichnung erweist, auch bei S. E. 27, wenn man den Radius der Mittelrotunde um einige Zoll reduziert und die Stirnkreisradien der ovalen Seitenräume dementsprechend vergrößert.

Dies spricht für einen Ablauf der Planungsgeschichte in der 1925 von Walter Boll erschlossenen Form. Bolls Argumente hat Korth, von der Triftigkeit seines Pilaster-Arguments offenbar ganz überzeugt, leider weitgehend außer acht gelassen bzw. mit einem methodischen Einwand zu erledigen versucht: Der historische Planungsablauf erfolge nicht notwendig geradlinig. Doch angesichts der mangelhaften äußeren Evidenz für die Abfolge der Pläne blieb Boll methodisch keine andere Wahl als die Klassifizie-

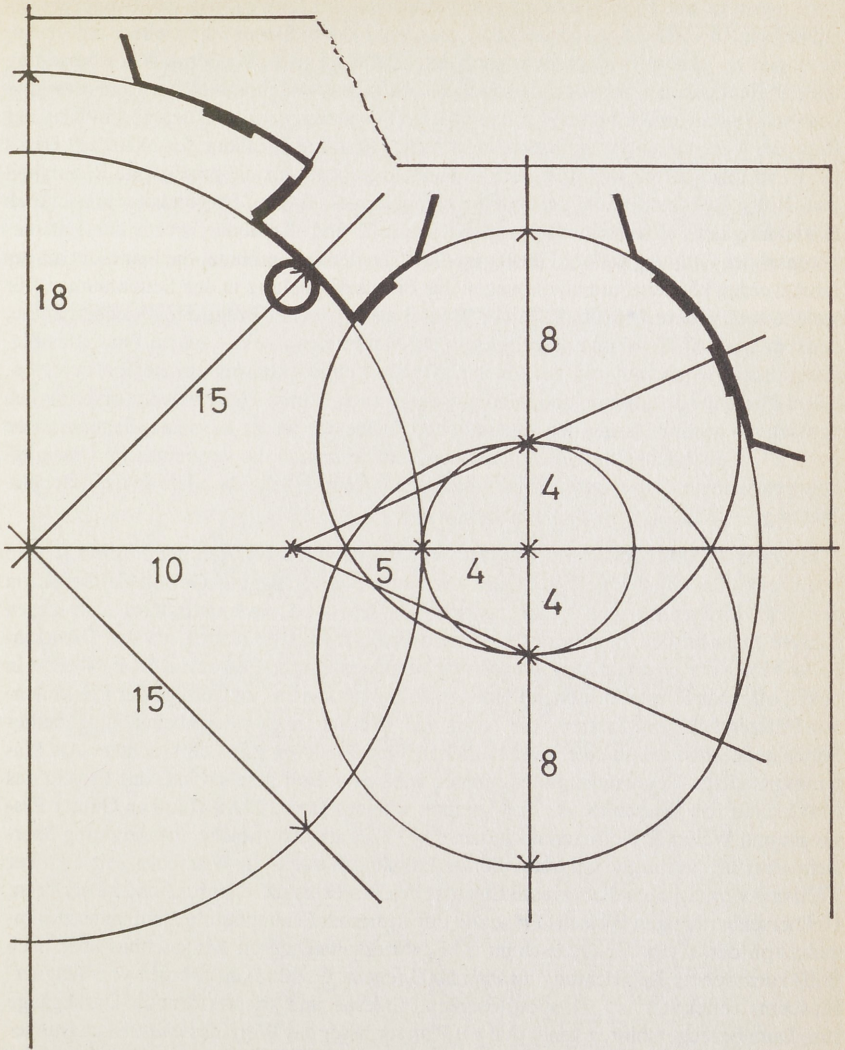


Fig. 2 S.E. 40 — Konstruktion und Grundmaße (Zeichnung: Verfasser)

rung nach einer bestimmten Theorie, und letzten Endes verfährt auch Korth nicht anders, wenn er mit Hilfe seines Pilaster-Kriteriums die Entwicklung des Baugedankens zu bestimmen versucht. Außerdem darf man wohl jedem Planer unterstellen, daß er Änderungen an seinem Projekt nicht nach dem Zufallsprinzip, sondern als Verbesserung oder in Reaktion auf Schwierigkeiten bzw. Auflagen vorgenommen hat (daß es mithin kein beliebiges Zurück hinter bereits erreichte Positionen gab), und demgemäß nach der Ratio der Veränderung fragen. Bei eingehendem Studium der Pläne des Neumann-Büros (S. E. 44 inbegriffen) wird man nun zu viele Argumente für die prinzipielle Richtigkeit von Bolls Rekonstruktion des Entwicklungsganges finden (Argumente hinsichtlich Raumhaltigkeit, Höhenentwicklung, Kuppelprofil und -Tambour, Form der Laterne, Wechsel der Ordnung außen, Fenster im Gewölbe der Seitenräume, die hier nicht ausgeführt werden können), um allein wegen der Pilasterkoppelung in den Seitenräumen (für welche auch andere Gründe, z. B. der Wunsch nach gleicher Breite der Zwischenräume, denkbar sind) S. E. 40 und 38 gleichsam als Mutationen in einer späten Phase des Planungsprozesses akzeptieren zu können. Sie sind einleuchtender am Beginn der Neumann-Planung einzuordnen und erledigen damit auch Korths These von der ursprünglich geplanten Tonnenwölbung der Seitenräume, für welche weder die späte Planungsphase in S. E. 32 ein stichhaltiges Argument abgeben kann noch die vermeintliche Unsinnigkeit gewundener Gurte unter Gewölbekalotten (wofür auf die Parallele in der Kämpfe-Planung — S. E. 210 — zu verweisen wäre).

Mit dem hypothetischen „1. Projekt“ ist noch nicht automatisch der Einfluß Johann Dientzenhofers *ad acta* gelegt, da die von Korth vorgeschlagene Gewölbekonstruktion der „Holzkirchen-Planung“ noch zu beweisen sein wird. Jedenfalls wird man diesen Einfluß nicht an den Beginn des Neumann-Projektes setzen dürfen, da das Dientzenhofer-Motiv der einander tangierenden gewundenen Gurte(-Paare) mit S. E. 44 erst in einem offenbar fortgeschrittenen Planungsstadium auftaucht: im Gefolge der Freisäulenvor-Pilasterrücklagen-Stützen, die wohl den Wunsch nach Gleichbehandlung beider Stützteile hinsichtlich einer anschaulichen Trag-Funktion mit sich brachten. Als Planungsgrundlage Neumanns muß vielmehr, wie schon Boll gesehen hat, das Projekt des Maximilian von Welsch (S. E. 25 f.) gelten, welches Korth in Anschluß an Günter Passavant und Walter J. Hofmann nach dem 9. 4. 1721 ansetzt. Solche Spätdatierung überieht aber die vertraglich fixierte Beratertätigkeit Welschs in Würzburg seit Oktober 1720 und vermag auch die formale Eigenart des Projektes nicht hinreichend zu erklären. Unübersehbar hängen Welschs Pläne mit der frühesten Planungsstufe Neumanns zusammen, von der allein der Querschnitt S. E. 40 erhalten, deren Längsschnitt aber nach Bolls zutreffender Beobachtung im Plan 5003 (chem. G. 1288) des Martin-von-Wagner-Museums reflektiert ist: Tambourlosigkeit, Laterne und trichterförmige Durchgänge zum Dom bezeugen hinreichend, daß *ein* Planverfasser das Werk des *anderen* zugrundegelegt haben muß. Welschs zierlicher Entwurf ist als „Verbesserung“ des die Fläche weit besser nutzenden Neumann-Projektes schlechterdings nicht vorstellbar. Überdies weist er — wie die rektangulären Projekte S. E. 21 und S. E. 22—24 — nur *ein* Grabmonument auf und muß damit vor dem 22. 2. 1721 entstanden sein, an dem das Domkapitel die Errichtung *zweier* Grabmäler als Bedingung festschrieb. Es gibt somit keinen

triftigen Grund zu Zweifeln am zeitlichen Vorrang des Welsch-Projektes, das im Winter 1720/21 entstanden sein dürfte.

Eine umfassende historische Analyse auch des Planmaterials zur Schönbornkapelle, wie sie Korth leider nicht zu Ende geführt hat, wird Bolls Darstellung der Planentwicklung im wesentlichen bestätigen und zugeben müssen, daß die Umformung des Welsch-Projektes am Beginn von Neumanns Bemühungen um diesen Bau steht. Gerade in dieser Umformung aber wird die überragende Begabung des Anfängers Neumann deutlich. Die vom Bauherrn gewünschte „cuppola all'italiana“ — ihr Fußkreis ist das vom Wechsel der Stützenformen unberührte Grundmaß des Raumes und Ausgangspunkt der Grundrißkonstruktion — vermochte er von 22 Fuß (Welsch) auf 30 Fuß Durchmesser zu vergrößern, die Höhenentwicklung des Raumes entsprechend zu steigern und die Architektur klarer zu artikulieren. Schon in dem Frühwerk zeigt sich die später vielfach bewährte Fähigkeit, mittels umgestaltender Phantasie in heiklen Situationen Lösungen zu entwickeln, deren formale Stringenz die Schwierigkeiten der Aufgabe nicht mehr bewußt werden läßt. Die Anregung für die Verwendung des umbeschriebenen statt des einbeschriebenen Kreises dürfte eher aus der französischen als aus der italienischen oder gar böhmischen Architektur gekommen sein; doch sollte man nicht ausschließen, daß der Geometer Neumann seine Lösung aus eigener mathematischer Imagination gewonnen hat.

Um Quellen der Inspiration ging es in Würzburg auch in dem Beitrag von Walter J. Hofmann über „Architektur und Geschichte der Architektur in der Baukunst Balthasar Neumanns“. Hofmann sucht nachzuweisen, daß „die Architektur Neumanns auf eine Geschichte der Architektur angelegt und transparent“ sei: Der Baumeister schaffe „eine Architektur, die in ihren Wand- und Raumgestalten auch die historischen Paradigmata mit zur Erscheinung bringt, in denen sie selbst erschienen waren.“ Indem er nicht nur Vorbilder in der Architektur der Antike nachweisen will, sondern Neumann — auf merkwürdig vage Art freilich — offenbar auch ein bewußtes, gleichsam hindeutendes Anspielen auf antike elementare Muster unterstellt, spricht Hofmann dem Schaffen Neumanns eine reflektierende und demonstrative Dimension zu und versucht damit gewissermaßen, dem Gebäude kunsthistorischen Wissens ein neues Stockwerk aufzusetzen — ein Versuch mithin, der gewiß höchste Aufmerksamkeit verdient.

Da zeitgenössische Quellen für den behaupteten Sachverhalt offensichtlich völlig fehlen — Neumanns Lehrtätigkeit an der Würzburger Universität darf beim gegenwärtigen Informationsstand gewiß nicht als Beleg für eine historische Orientierung gelten —, muß Hofmann seine These in subtiler Beschreibung der Monumente erhärten. Dieser ist nicht leicht zu folgen, da hochgreifende, gelegentlich mystisch verklärte Formulierungskunst und individueller Gebrauch der Terminologie einen rationalen Nachvollzug erschweren. Hofmanns Überlegungen kreisen um die Gestaltung von Wand und Raum (wobei er Raum sinnvollerweise nicht als stereometrisches Abstraktum, sondern als Organismus von Gewölbe und Stützen versteht) — er fragt nach deren gegenseitiger Beziehung und macht dabei eine Reihe feinsinniger, gelegentlich wohl allzu einfühlsamer Beobachtungen. Doch diese stehen in sonderbarem Kontrast zu den Vergleichen mit den angeblichen Paradigmata aus der antiken Baukunst, die weithin im Ungefähren bleiben. Hofmann er-

leichtert sich den Umgang mit den Paradigmata dadurch, daß er über das konkrete Beispiel hinaus auf Archetypisches zielt: „Seine Antike ist noch zeitlos, eine Universal-sprache der Architektur ... Neumann hinter-schaut das Historische und erblickt ein Reich architektonischer Grundgestalten, aus denen die Geschichte der Architektur sich erschafft wie aus einem Ursprungsland.“ Hofmann betreibt also letztlich Strukturanalyse, die er historisch (oder metahistorisch) zu legitimieren und abzusichern versucht, und stellt damit das Intentionale Neumanns ins Zwi-licht. „Er ahmt nichts Geschichtliches nach, sondern läßt dessen Gegenwart in einem Raumgebilde aufscheinen und reflektieren, das ihm aus eigener Entwicklung ähnlich wurde. Das Neue projiziert das Geschichtliche.“ Mit solchen schwer faßbaren Aussagen kann er auch von vornherein den Fragen ausweichen, die eine Konkretisierung seiner These nach sich ziehen würde: Was Neumann auf die Idee gebracht? was er mit den Allusionen beabsichtigt? welches Publikum er angesprochen habe? Wodurch dieses zum Erkennen qualifiziert, und wie die Botschaft übermittelt worden sei? (Oder ob der Architekturhistoriker Neumann dies alles nicht nur zur Beschäftigung künftiger Historikergenerationen so angeordnet habe??) — Fragen, auf die man gewiß eine vorbeugende Antwort erwarten dürfte, wenn Hofmanns Ausführungen als mehr gelten sollen denn als bloße Ekphrasis.

Den „inwendigen“ Raumkörper“ mit „Himmelsbedeutung“ von Etwashausen sucht Hofmann mit einem Terminus aus der französischen Architekturtheorie zu charakterisieren: „Der zeitgenössische Fachausdruck für ein solches Kuppel-element war 'baldaquin'. Kein Kenner der französischen Architekturterminologie hätte im 18. Jahrhundert ge-zögert, ihm diesen Namen zu geben.“ Hofmann beruft sich dabei auf Laugiers *Essai sur l'Architecture* aus dem Todesjahr Neumanns 1753 und weiterhin auf Cordemoys *Nouveau Traité de toute l'Architecture* von 1706 (wo die Kuppel — entgegen Hofmanns suggestiver Formulierung — allerdings als *dôme, coupole* bezeichnet und mit dem spätantiken Terminus *ciboire* identifiziert wird, *baldaquin* hingegen einen echten Altar-baldachin meint). Aus der Diskussion Laugiers mit Frézier, die sich auch in der 2. Auflage des *Essai* von 1755 niedergeschlagen hat, ist aber ohne weiteres zu ersehen, daß gerade ein professioneller Architekt keinerlei Beziehung zwischen einem Gewölbe und einem Baldachin zu sehen vermochte. Laugiers gedanklich gewiß von Cordemoy ange-regte „sorte de baldaquin“ entstammt offensichtlich einem amateurhaften Umgang mit der Terminologie und ist überdies an den Vierungsbereich gebunden: Sie soll die Kuppel ersetzen, die als Baldachin über einem Vierungsal-tar zu verstehen sei. Man darf mithin weder Hofmanns Verständnis von „baldaquin“ für der architektonischen Denkweise des 18. Jahrhunderts gemäß halten noch den Begriff außerhalb des Vierungsbereiches an-wenden, wie Hofmann es tut. — Das Gewölbe über freistehenden Säulen im Vierungsbe-reich führt Hofmann auf den „baldaquin“ in Heusenstamm zurück und, legitimiert durch die Funktion dieses Baus als Grablege, auf antike Grabmäler ähnlich den von Serlio pu-blizierten. Wegen der Art des Verhältnisses von Raum und Gewölbe müsse Neumann sich jedoch auf frühchristliche Memorialkapellen wie S. Ippolito bei S. Lorenzo in Mail-land beziehen, das er 1718 habe studieren können. So findet Hofmann über ein seltsames Amalgam von falsch verstandener Terminologie, Bautypen und Gewölbebildung zu ei-nem christlichen Paradigma, das nur mehr wenig mit dem von ihm hergeleiteten Gebilde gemein hat und dessen Kenntnis durch Neumann recht wenig wahrscheinlich ist, da sie

ein ausgeprägtes architekturhistorisches Interesse schon in den Jahren des Militärdienstes voraussetzen würde.

Darüber hinaus muß dieses Paradigma Hofmanns Idee rechtfertigen, Neumann habe in den 30er Jahren einen „geschichtlichen Paradigmawechsel epochaler Art“ vollzogen: „Die Perspektive, worin Neumann seine Architektur sieht und ihr die historischen Leitlinien gibt, verschiebt sich vom Antik-Römischen zum Spätantik-Frühchristlichen.“ Hauptbeleg dafür ist ihm der Entwurf für Kloster Langheim, dessen Langhaus er durch die architektonischen Leitsymptome des Frühchristlichen konstituiert sieht: durch Säulenarkade und basilikalen Lichtgaden. Die herausgezeichnete „Säulenarkadenwand“ von Langheim ist jedoch in dem entscheidenden Punkt falsch: Die Arkaden liegen in Neumanns Entwurf garnicht dem Kämpfer auf, sondern auf Konsolen am Architrav der auf das Gewölbe bezogenen Säulen. Die Mauer ist gewissermaßen „eingehängt“; die architektonische Logik läßt es garnicht zu, das Gewölbe als den primär formbildenden, „getragenen“ Teil wegzulassen. Dieselbe ungewöhnliche Konsolenlösung findet sich in den ersten Entwürfen für Vierzehnheiligen, die nicht ohne Grund gemeinhin mit Langheim zusammengesehen und -datiert werden. Vierzehnheiligen aber leitet Hofmann nicht von dem Paradigma „Säulenbasilika“ her, sondern bringt die zweite Fassung (mit den auf Wunsch des Bauherrn eingefügten Emporen und Mauerrücklagen) mit der Maxentiusbasilika, dem *Templum Pacis* zusammen. Wie sich angesichts von Hofmanns Theorie in den zusammengehörigen Entwürfen für den Abt von Langheim das römischheidnische Paradigma und das frühchristliche zusammenreimen sollen, vermag Rez. ebensowenig zu begreifen wie den Wert eines Paradigmas, das erst im Gefolge fremder Einwirkung in die Planung herbeigezogen werden kann und schließlich noch die ikonologische Deutung des Ganzen rechtfertigen muß. Müßte aus den Konsolen, so ist man zu spekulieren versucht, nicht eher geschlossen werden, daß Neumann sich von spätgotischen Gewölbeansätzen inspirieren ließ, sein Geschichtsmodell mithin in jenem so wenig bekannten Langheimer Kirchenbau fand, der das Stützenraster des Neubaus vorgab?

Es mag erstaunen, daß eine auf historische Denkweise zielende Untersuchung so gänzlich unhistorisch vorgeht. Nicht unpassend erinnert Hofmanns glänzender Festvortrag an die Predigten, die im Barock zur Einweihung großer Bauten gehörten und diese allegorisch überhöhten und ausdeuteten: *Hommage à Balthasar Neumann*. Erbaut schritt einst der Zuhörer heim, mit dem Redner nicht rechtend, ob der Baumeister das Vorgetragene wirklich gedacht und gemeint habe. Sinnend schreitet der Kunsthistoriker heim, erwägend, wieviel Konkretes bei Neumann noch zu erforschen bleibt.

Johannes Erichsen