

JOHANN PHILIPP PREUSS (1605 - ca.1687)

Ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät II
der

JULIUS-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT ZU WÜRZBURG

vorgelegt
von

TILMAN KOSSATZ

aus
Halle/Saale

D 20

Referent: Professor Dr. Erich Hubala
Korreferent: Professor Dr. Erika Simon

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 1983

81 P 285

MAINFRÄNKISCHE STUDIEN

TILMAN KOSSATZ

JOHANN PHILIPP PREUSS (1605-ca.1687)

Ein Beitrag zur Genese barocker Bildkunst in Franken

I

Band 42



FREUNDE MAINFRÄNKISCHER KUNST UND GESCHICHTE E.V. WÜRZBURG
HISTORISCHER VEREIN SCHWEINFURT E.V.

Würzburg 1988

101N2 90330 1122-42.9

Univ. Bibl.
Würzburg

7590290 01

Promotion 18. Mai 1988

Stampa: Antoniana SpA
Padova 1988

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

I.	EINLEITUNG	7
II.	BIOGRAPHIE	12
	a. Lehrzeit	16
	b. Hofbildhauer in Würzburg und Bamberg bis 1642	19
	c. Baumeister auf Haltenbergstetten bis 1650	22
	d. Bürger und Bildhauer in Würzburg	26
III.	KRITISCHER KATALOG	45
	K 1: Neptunbrunnen Haltenbergstetten 1636	45
	K 2: Grabstein Feilzer, Bronnbach 1637	47
	K 3: 24 Hatzfeldt-Wappen, Bamberg 1639	48
	K 4: Grabstein Thierlauf, Bronnbach 1641	49
	K 5: Rosenkranzmadonna Münnerstadt 1642	51
	K 6: Bernhard-Altar Bronnbach 1641	54
	K 7: Grabstein für Sebastian v. Hatzfeldt, Frankfurt 1646/49	63
	K 8: Kiliansaltar Würzburg, Festungskirche 1650	63
	K 9: Gußmodelle für Kanonen 1651	64
	K 10: Giebel der Wallfahrtskirche Laudенbach 1652	65
	K 11: Entwurf zum Hochaltar Ebrach 1654	68
	K 12: Drei Altäre für Laudенbach 1654/58	75
	K 13: Dekor der Orgeltribünen im Würzburger Dom	78
	K 14: Wappen für Niederstetten 1656	80
	K 15: Ausstattung der Kreuzkapelle Eibelstadt 1657	80
	K 16: Ölbergaltar für Kloster Schöntal 1658/60	84
	K 17: Dekor des Pleichertores Würzburg 1659	85
	K 18: Dekor des Roten Baues, Würzburg 1659	87
	K 19: Hochaltar der katholischen Pfarrkirche Rödelsee	90
	K 20: Kleinere Arbeiten für den Würzburger Dom 1659/60	90
	K 21: Marienaltar im Würzburger Dom 1662	91
	K 22: Hausaltärchen der Sammlung Markert	98
	K 23: Zwei Nebenaltäre im Juliusspital 1663	99
	K 24: Wappen für den Chor von St.Burkard	100
	K 25: Vier Engelsköpfe für St.Burkard 1664	101
	K 26: Hochaltar der katholischen Pfarrkirche Fürnbach, ca. 1665/75	102
	K 27: Portal des Benediktinerkonventes Fulda 1667	103
	K 28: Ehrenberg-Grabmal im Würzburger Dom 1667/69	111

K 29:	Hochaltar St.Peter, Würzburg, 1668	121
K 30:	Hochaltar der Marienkapelle Würzburg, 1669/70	122
K 31:	Grabplatte Bischof Schönborns 1673	124
K 32:	Hochaltar St.Burkard 1675/76	128
K 33:	Grabmal Bischof Rienecks im Bamberger Dom, 1672	130
K 34:	Wappen am Gasthof Baumgarten, Würzburg	135
K 35:	Dernbach-Wappen an der Bastion St.Burkard 1676	135
K 36:	Hochaltar Unterelsbach (aus Kloster Bildhausen) 1679	137
K 37:	Hochaltar Gerolzhofen 1679/80	145
K 38:	Hochaltar Kloster Wechterswinkel 1679/80	148
K 39:	Epitaph Stromberg im Würzburger Dom 1681	154
K 40:	Hochaltar Dietrich-Spital, Würzburg 1683	157
K 41:	Hochaltar der Karmelitenkirche (Reurer) 1687	158

Fragliche und ausgeschiedene Werke

K 42:	Neutor der Festung Marienberg 1652/53	163
K 43:	Titelblattentwurf des Würzburger Domkapitelkalenders 1665 ..	179
K 44:	Bronzeepitaph Franckenstein im Würzburger Dom 1675	183
K 45:	Modell zum Domhochaltar und zwei weitere Altäre	184
K 46:	Modelle für einen Kachelofen 1688	190
K 47:	Langhausgestühl für den Würzburger Dom 1688	191
K 48:	Apostelaltar Randersacker von Johann Michael Rieß, ca. 1683	191
K 49:	Grabmal F.C.v.Stadion im Bamberger Dom	194

IV. DAS PLASTISCHE WERK 197

a.	Reife Werke zwischen 1658 und 1670	207
b.	Späte Werke zwischen 1673 und 1681	226

V. DIE RETABEL 243

a.	Bronnbach	250
b.	Ebrach	253
c.	Laudenbach, Eibelstadt, Fürnbach	256
d.	Rödelsee und die Langhausaltäre im Würzburger Dom	259
e.	Marienkapelle	264
f.	Dietrich-Spital und Gerolzhofen	269
g.	St.Burkard	270
h.	Marienaltar im Dom	271
i.	Wechterswinkel	282

j. Bildhausen	289
k. Karmelitenkirche	297
l. Nachfolge und Bedeutung: Domhochaltar	302
VI. DIE GRABMÄLER	309
a. Stromberg-Epitaph	310
b. Ehrenberg-Grabmal	314
c. Rieneck-Grabmal	326

B A N D I I

VII. QUELLEN	331
VIII. ANMERKUNGEN	379
IX. LITERATURVERZEICHNIS	566
I. Zu Preuß	566
II. Allgemein	567
III. Zum Kapitel Plastik	571
IV. Zum Kapitel Retabel	574
V. Zum Kapitel Grabmäler	577
VI. Ausstellungskataloge	579
X. REGISTER	580
Künstler und Handwerker	580
Personen	591
Orte	595
Begriffe, Ikonographie	603
XI. BENUTZTE ARCHIVE	606
XII. ABKÜRZUNGEN	607
XIII. ABBILDUNGSNACHWEISE	608
XIV. ABBILDUNGEN 1 - 219	609

V O R W O R T

Die vorliegende Arbeit ist die weitestgehend unveränderte Fassung meiner 1983 von der Philosophischen Fakultät II der Universität Würzburg angenommenen Dissertation. Später erschienene Literatur wurde teilweise eingearbeitet.

Für die Betreuung der Arbeit danke ich meinem Doktorvater Erich Hubala herzlich. Großen Dank schulde ich auch H.P.Trenschel, der nicht nur das Thema anregte, sondern auch wertvolle Hinweise beisteuerte. Für steten Ansporn bin ich E.Simon dankbar.

Unterstützt wurden insbesondere archivalische Nachforschungen in zuvorkommender Weise von E.Kramer (Fulda), W.Scherzer und A.Tausendpfund (beide Würzburg), R.Baumgärtel-Fleischmann (Bamberg), W.Beutter (Neuenstein), G.Engelbert (Detmold), M.H.von Freeden (Würzburg) und M.Siemer (Schloß Fasanerie).

Meine Studien förderten großzügig Hermann Graf Hatzfeldt (Archiv Schönstein) und Karl Graf Schönborn (Archiv Wiesentheid; jetzt Staatsarchiv Würzburg). Zahlreichen Pfarreien habe ich für ihre Hilfsbereitschaft zu danken. Sie sind auf S.606 aufgeführt, andere in den Anmerkungen.

Den Freunden Mainfränkischer Kunst und Geschichte danke ich für die Aufnahme dieser Arbeit in diese Reihe, meinem Vater für das Layout der Photoseiten, M.Boss für die Reinzeichnung der Grundrisse Abb.76a - 78a.

Für finanzielle Unterstützung der Drucklegung danke ich den Herausgebern dieser Reihe, dem bischöflichen Ordinariat Würzburg, Hermann Graf Hatzfeldt, Schloß Schönstein, und dem bischöflichen Generalvikariat Fulda. Zuvorderst schulde ich jedoch der Adolf Würth GmbH & Co. KG, Künzelsau, herausragenden Dank für einen besonders namhaften Betrag.

E I N L E I T U N G

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Würzburger Bildhauer und Architekten Johann Philipp Preuß (1605 - ca 1687). Er erfuhr zwar 1925 durch Fritz Kempter eine ausführliche Behandlung im Rahmen seiner ungedruckten Frankfurter Dissertation über die Würzburger Bildhauer zwischen 1650 und 1700, blieb aber dennoch mit seinen bemerkenswertesten Leistungen, den Grabmälern und Retabeln, der Spezialforschung oder gar den Handbüchern unbekannt. Auch in der lokalen Guidenliteratur hat er es naturgemäß schwer neben den bekannteren Zeitgenossen Petrini und Onghers oder seinem Lehrer und Schwiegervater Michael Kern, zumal heute nur noch wenige Werke in Würzburg erhalten sind. Außer Kempter, der den Bildhauer Preuß von einer etwas hohen Warte aus beurteilte, hat lediglich Leo Bruhns als bester Kenner der Würzburger Plastik zwischen Riemenschneider und dem Barock diesem Meister gebührende Achtung gezollt, der als einer der "wenigen greifbaren deutschen Künstlergestalten aus der dunklen Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg besondere Beachtung" verdiene¹.

Als erster widmete Joachim v. Sandrart dem "sehr erfahrenen und tiefsinnigen Bildhauer Johann Philipp Preiß", wie er ihn nannte, eine knappe Lobeshymne (Q 0) in seiner 1675 erschienenen Teutschen Academie, die ihm ein damals in Nürnberg arbeitender Preuß-Sohn zugespielt haben dürfte. Sandrart kannte nach eigenem Geständnis kein Werk von Preuß. Nach ihm war Preuß gleichermaßen Bildhauer wie Architekt. Letzteres kann hier erstmals ausführlich belegt werden, wengleich sichtbare Werke nur in einem Fall, dem Giebel der Laudenbacher Wallfahrtskirche, glaubwürdig sind. Ein Abschnitt über das Neutor der Würzburger Festung, das Preuß durch Kempter und v.Freeden mit einer Überzeugung zugeschrieben worden war, die sich allein auf Sandrart stützen konnte, verdeutlicht die Problematik solcher Attributionen.

Wenn Sandrart von Preuß wohl den Namen aber keine Werke kannte, so ist es um 1800 gerade umgekehrt: Seine beiden Hauptwerke, die Bischofgrabmäler Ehrenberg und Rieneck im Würzburger und Bamberger Dom werden in Unkenntnis seiner Urheberschaft durch Christoph Gottlieb v.Murr (1799), Josef Anton Oegg (1808), Josef Heller und M.Landgraf (1830) einer lobenden Beschreibung für Wert befunden, was bei diesen Klassizisten, die sonst an barocken Werken nur Mängel aufzählen, nicht selbstverständlich ist. Ihre Wertschätzung ist ein erster Hinweis auf einen wie auch immer zu definierenden klassizistischen Grundzug bei Preuß, den Kempters, anscheinend an Bernini oder Glesker orientierter Barockbegriff stets als Mangel erscheinen läßt: Der

"schwerfälligen Gesamthaltung" der Preuß'schen Plastik ermangle noch die "innere Lebendigkeit" und ein "freieres Leben" zu einem ausgereiften Barock. Anforderungen dieser Art schien man in Würzburg allerdings erst im letzten Viertel des Jahrhunderts an Altarfiguren zu stellen, als man im Vertrag zum neuen Stift Hauger Hochaltar (1694) von dem Bildhauer Johann Caspar Brandt verlangte, er solle sich befleißigen, "daß jedes Bild einen Geist und Andacht von sich gebe" (Kempter 1925,168).

Kempters Arbeit fußt in vielem auf den Archivauszügen Karl Gottfried Scharolds, der als erster zu Beginn des 19.Jhd. einige Hauptwerke für Preuß zurückgewann, unter anderem das Ehrenberg-Grabmal und den im letzten Krieg verbrannten Marienaltar im Dom². Seine Arbeit versteht sich als Bestandsaufnahme der lokalen Entwicklung, die auf eine kunsthistorische Einordnung bewußt verzichtet: "Wie die vielfältigen Kunstströmungen der Zeit in Würzburg zusammengewirkt haben, woher die Einflüsse kamen und wie sie umgestaltet worden sind, das sind Fragen, die bei dem gegenwärtigen Stand der Spezialforschung in genügender Weise nicht beantwortet werden können" (Kempter 1925,8).

Dennoch äußerte er verschiedentlich seine Meinung, ohne sie jedoch zu entwickeln: Preuß führt das durch, was sein Lehrer, Michael Kern angebahnt hat, "die Zusammenbildung einer monumentalen Plastik mit einer ebenso monumentalen Architektur" und übt zwischen dem niederländischen Maler Oswald Onghers und dem Italiener Petrini eine vermittelnde Stellung aus. "Soweit er, bei Altar- und Grabmalsaufbauten Architekt war, zeigt sich deutlich die klare, undekoratив schwere Stilgesinnung Italiens. Und mit ihr ist auch seine Bildhauerei zusammengewachsen. Aber doch ... in einer durchaus bodenständigen, einheimischen Art. Die Plastik, diese Kunst, die in einer ganz besonderen Weise das Lebensgefühl einer Zeit offenbart, ist deutsch geblieben" (Kempter 1925,2f.). An anderer Stelle verspürt Kempter aber doch antiken oder italienischen Einfluß auch auf die Preuß'sche Plastik³.

Eine solche stilgeschichtliche Beurteilung seiner Plastik ist heute nach den Kriegszerstörungen ungleich schwieriger, da nicht nur Werke dieses Bildhauers, sondern auch zahlreiche Vergleichswerke in Würzburg wie im übrigen Deutschland untergingen⁴. Besser zugänglich blieb da seine künstlerische Konzeption der Retabel- und Grabmalsarchitekturen, die Kempter nur im Falle des von ihm als ersten Würzburger Barockaltar bezeichneten Marienaltars im Dom (1662) näher beschreibt, ohne zum Kern seiner Kunst vorzustoßen oder gar dessen Stellenwert in der Geschichte der Altarbaukunst anzugeben. Er begnügte sich mit der Feststellung, daß der Marienaltar "die barocken Motive, die beim Peter- und Paulsaltar noch im Geist der Spätrenaissance aufgefaßt sind, zu schön-

ner und einheitlicher Durchbildung entwickelt hat" (Kempfer 1925,146ff.). Sein kurzes Kapitel über die Entwicklung des Barockaltars in Würzburg bringt als Ergebnis die Erkenntnis, daß nunmehr das Altarblatt über die ihm dienstbar gemachte Architektur und Plastik dominiert (Marienaltar) und daß später der Zusammenhang von Architektur und Plastik "betonter, gewollter" wird (Kempfer 1925,149). Ähnliches gilt für seine auf vier Seiten dargestellte Entwicklung der Preuß'schen Plastik, wonach der anfänglich spürbare Einfluß Italiens - den er vorher nirgends exemplifiziert - später wieder "einheimischen Traditionen der Kern'schen Richtung" vor 1650 weicht. In der Rieneck-Statue erkannte er die " letzte reine Ausprägung dieses Stils, der für monumentale Geschlossenheit und ernstes Streben nach großer Wirkung auf alle Pathetik verzichtet hat " (Kempfer 1925,129f.).

Diese mehr aufgesetzten als einer Analyse entsprungenen Urteile belegen nur noch einmal, daß die Stärke seiner Arbeit auf der historiographisch beschreibenden Seite liegt, die immerhin ein Großteil des Preuß'schen Oeuvres zutage förderte. Aber auch darin führte seine Art der Quellenauswertung und Beurteilung des Bestehenden zu einigen intolerablen Verzerrungen. So stellen seiner Meinung nach die Heldenstatuen des Neutors (1652) und der so andersgeartete Johannes im Hochaltar des ehemaligen Klosters Wechterswinkel (1680) Meilensteine und Wendepunkte in der Preuß'schen Entwicklung dar. Meiner Meinung nach stammen sie jedoch nicht von Preuß sondern von Zacharias Junker und einem Preuß-Gesellen.

Eine große Überraschung war es, als neuerliche Archivstudien, die ursprünglich nur der Überprüfung der Kempferschen Angaben dienen sollten, trotz der Kriegsverluste noch eine ganze Reihe von Nachrichten erbrachten, so daß jetzt ein gutes Dutzend bislang unbekannter Werke neu hinzukommen, darunter ein Hauptwerk, der verschollen geglaubte Hochaltar des ehemaligen Klosters Bildhausen. Biographische Nachrichten, die eine ganze Brunnenmeister-Dynastie namens Preuß am Würzburger Hof betreffen, treten hinzu, ebenso Nachträge zu vielen schon bekannten Werken, die teilweise deutliche Korrekturen der Entstehungsgeschichte oder der Datierung notwendig machten. Insbesondere warfen dabei die beiden Hatzfeldtschen Archive auf Schloß Schönstein und im Hohenlohischen Zentralarchiv Neuenstein Licht auf die bisher recht dunkle Frühzeit zwischen 1635 und 1650. In dieser Zeit wirkt Preuß als Hofbildhauer Fürstbischofs Franz v.Hatzfeldt in Würzburg und Bamberg und nach dessen Tod 1642 dient er sieben Jahre lang nachweislich als Baumeister dem bischöflichen Bruder, Feldmarschall Melchior v.Hatzfeldt, dem unter anderem die fränkischen Schlösser Haltenbergstetten und Waldmannshofen gehörten. Dieses heilso

aufgeteilte, nur wenig geordnete und zum Teil noch jungfräuliche Hatzfeldtische Archiv birgt gewiß noch einige Überraschungen. Umfangreiche Korrespondenzen der Hatzfeldtischen Brüder untereinander spielen dabei eine ebenso große Rolle wie Akten und Rechnungen. Interessanterweise beleuchten sie auch einige Vorgänge bei der Würzburger Stadtfortifikation⁵.

Da Kempter auf jeglichen Vergleich verzichtete, kommen bei ihm typologische oder ikonographische Gesichtspunkte nicht zur Sprache, so daß in dieser Hinsicht beim Stande Null angefangen werden mußte, wenn nicht Bruhns einige ordnende Gedanken zu den Grabmälern geäußert hätte⁶. Es zeigt sich, daß im Falle der Retabel Venedig eine Rolle spielt, während Preuß für die Grabmäler Lösungen findet, die zum Teil einen Neubeginn bzw. einen bekrönenden Abschluß langer Traditionen markieren. Die Kapitel "Retabel" und "Grabmäler" behandeln demgemäß stärker als den Bildhauer den monumentalen Dekorateur Preuß - worin er erst von Mathias Steinl übertroffen wird -, die ikonographischen Traditionen oder Vorbilder sowie die Bedeutung seiner Lösungen. Das Kapitel über die "Plastik" bemüht sich um den Bildhauer Preuß, um Fragen der Eigenhändigkeit, seine Entwicklung und um seinen kunsthistorischen Standort. Neben den jüngeren mainfränkischen Hauptmeistern Justus Glesker und Georg Schweigger kann er sich nur in gewissem Ausmaß kraft seiner außerordentlichen Monumentalität behaupten, die in dem Fuldaer Benedikt oder der bronzenen Rieneck-Statue beispielhaft wirkt. In dieser Hinsicht steht er den Großplastiken Leonhard Kerns in Nürnberg und Regensburg nahe oder den Evangelisten des Münchners Balthasar Ableithner, der, wie Kern, lange Jahre in Rom verbrachte, was sich anscheinend in überlegener Ruhe und Massivität niederschlug. In vielen Details wird jedoch Augsburgisches, d.h. Petels Einfluß sichtbar. Die Nachwirkungen seiner Lehrzeit bei Michael Kern fallen dagegen gering aus, was schon Grabmann und Bruhns beobachteten⁷.

Wenn Kempter damals aufgrund der mangelnden Spezialforschung sich ganz auf die lokale Entwicklung beschränkte, so ist man heute im Hinblick auf Würzburg nur wenige Schritte weitergekommen. Der Großteil der Publikationen nach Kempter betraf das 18. Jhd., Petrini ausgenommen, und nur einige Nachkriegsveröffentlichungen von Zufallsfunden erweiterten das Preuß'sche Oeuvre, darunter der Bronnbacher Bernhard-Altar durch Barbara Reuter (1954), der Vertrag zum Gerolzhofener Hochaltar (1950) durch Emil Markert sowie als überraschendstes Fundstück das große Portal zum Fuldaer Benediktinerkonvent durch Ludwig Pralle (1974). Zusätzliche Erkenntnisse, die das Preuß-Bild erweitert oder vertieft hätten, wurden dabei nicht vorgetragen. Karl Sitzmanns Nachrichten zu Preuß haben sich leider noch nicht bestätigen lassen (Q 41.

K 33). Seine beiläufig geäußerte Zuweisung des Stadion-Grabmals in der Nagelkapelle des Bamberger Doms ist unhaltbar (K 49).

Dem Frankfurter Glesker, dem Nürnberger Schweigger und dem Schwäbisch Haller Leonhard Kern wurden in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten ausführliche Würdigungen oder Monographien gewidmet, so daß es auch aus dieser Sicht geboten schien, das in der Mitte liegende bildhauerische Niemandsland mit Leben zu auszufüllen. Als Zeitgenosse Petels wird Preuß erst zu einem Zeitpunkt faßbar, als jener sein immenses Lebenswerk schon abgeschlossen hatte, er überlebt aber auch noch den zwei Generationen jüngeren Mathias Rauchmiller. Es leuchtet ein, daß bei solch langer Schaffenszeit ein Bildhauer in einer bischöflichen Stadt unter anderen Vorzeichen beurteilt werden muß als seine jeweils jüngeren Zeitgenossen in den freien Reichsstädten. Dennoch beherrscht Preuß den Würzburger Raum nach dem Tode seines unmittelbaren Vorgängers Nikolaus Lenkhart (1632) bis fast 1690. Sein Nachfolger ist nicht Johann Michael Rieß, Johann Caspar Brandt oder Johann Michael Maucher, sondern seiner Bedeutung nach der Bayer Balthasar Esterbauer, der erst ab 1700 in Würzburg auftritt.

B I O G R A P H I E

Joachim Sandrart schrieb seine Preuß-Vita zwar noch zu Lebzeiten unseres Bildhauers, doch kannte er ihn nur vom Hörensagen, so daß man in seiner Deutschen Academie sogar zwei Würzburger Bildhauer dieses Namens findet, einen Johann Philipp und einen Joh.Phil.Preiß (Q 0). Nach Sandrart war Preuß, wie dieser selbst unterschreibt, sowohl Bildhauer als auch Architekt, der in Italien gelernt und gearbeitet hatte, bevor er später dem Würzburger Bischof diente. Werke seiner Hand, von denen Sandrart nach eigenem Bekenntnis nie etwas gesehen hatte, befänden sich in Bamberg und Würzburg, Statuen als auch "fürtreffliche Exempel der Civil-und Militärischen Architektur". Weiterhin hebt er Preuß als einen Mann hervor, der mit seinen "Discursen, guten Anschlägen und Wissenschaften" auch hohe Standespersonen beeindrucken konnte. Bezeichnenderweise läßt der akademisch geschulte Sandrart nicht unerwähnt, daß die bei Verständigen anerkannte Kunst und Wissenschaft des Preuß, wie so oft, bei der Allgemeinheit auf Unverständnis gestoßen sei. Dieser Einwurf scheint mehr rhetorischer Natur zu sein, denn Preuß hat als Bildhauer in Würzburg und Umgebung durchaus Anerkennung gefunden, sogar lange Zeit eine dominierende Stellung eingenommen, auch seiner "Wissenschaft", deren Art später noch zu beschreiben sein wird, wußte man sich wohl zu bedienen.

Sandrart erwähnt zwei Söhne, ebenfalls Bildhauer, die sich zur Zeit (ca. 1670/75) in Rom und Nürnberg aufhielten. Diese Information wird durch eine indirekte Quelle (Q 17) teilweise bestätigt⁸. Es kann sich dabei nur um die zwischen 1641/44 geborenen Söhne Abraham und (Johann) Philipp handeln, von denen der in Nürnberg arbeitende Sohn wahrscheinlich auch als Sandrarts Informant zu gelten hat. Möglicherweise hatte Sandrart Preuß zunächst nur vom Hörensagen als jenen Hans Philipp gekannt, den er in seiner ersten Kurzbiographie erwähnt (Q 0), während die nachträglich hinzugefügte ausführlichere Preuß-Vita möglicherweise erst durch einen unmittelbaren Bericht des erwähnten Preuß-Sohnes zustande kam (Q 0).

Daß Preuß in Nürnberg einen gewissen Bekanntheitsgrad genoß, beweist auch sein von Joh.Alexander Böner wohl in den siebziger Jahren gestochenes Porträt, das mit folgendem Lobgedicht des "kaiserlich gekrönten" Poeten Johann Ludwig Fabers versehen ist:

Joh: Philipp Preiß.

Es wird schon aus jedem Pflock nicht leichtlich ein Merkur
Hier dieses Künstlers Hand hat manches Holtz bezwungen
Er sucht, und trifft genau des ersten Bildes Spur.

Drum heißt Er, was Er ist, ein Preiß, von Teutschen Zungen.

Zum freundlichen Ehr-Andencken

setzte es in Nürnberg Joh. Ludwig Faber Kaiser! Gekr. Poet.⁹

Faber erhält 1669 den Poetenkranz und stirbt am 28. November 1678. In dieser Zeit muß der Stich entstanden sein, was auch durch das Geburtsdatum Böners, 1647, nicht beeinträchtigt wird¹⁰. Es verwundert, daß hier ein auswärtiger Bildhauer ein dem Freundschaftsbild nahestehendes Bildnis erhält, ein Brauch, der sonst auf Nürnberger Künstlerkreise beschränkt zu sein schien¹¹, weshalb die Frage berechtigt ist, ob es sich bei dem Dargestellten nicht auch um den gleichnamigen Sohn des Preuß, Johann Philipp handeln könnte, der, um 1641/44 geboren, nach Sandrart und den Forchtenberger Registern sich um 1670/75 in Nürnberg und Rom aufhält. Es müßte dann ein 28 bis 36jähriger Mann dargestellt sein, was trotz der vollen Haarpracht und dem modisch gestutzten Oberlippenbart nicht der Fall zu sein scheint. Die selbstsichere, aufrechte Haltung dieses stämmigen Mannes deutet trotz der etwas verlebten Gesichtszüge allerdings auch nicht auf einen nahezu Siebzigjährigen. Da Böner aber auch auf ein älteres Preuß-Porträt zurückgegriffen haben kann oder auch bei seiner eher schwach ausgebildeten Bildniskunst die Wirklichkeit verfehlte, ist die Frage nicht eindeutig zugunsten von Vater oder Sohn Preuß zu entscheiden. Lediglich das Argument, daß dem Älteren ein solches Lobgedicht viel eher gebürt als dem bislang weder durch Nürnberger Archivalien noch durch Werke hervorgetretenen jüngeren Preuß, spricht für unseren Bildhauer¹².

Es fällt auf, daß Sandrart dieselbe Schreibform Preiß wählt wie Faber in seinem Lobgedicht, der allerdings in der letzten Zeile auf den Doppelsinn dieses Namens abhebt. Wenn E. Markert recht hat, daß die Lautbeugung von "eu" zu "ei" im Würzburgischen atypisch ist¹³, dann muß der Poet Faber als Urheber dieser Schreibform gelten und sicherlich lag dann auch Sandrart dieser Stich vor, als er seine "Preiß"-Vita schrieb. Paradoxerweise ist damit die kurze, auf Hörensagen beruhende Vita Sandrarts über jenen Würzburger Bildhauer Hans Philipp kennzeichnender für seinen tatsächlichen Bekanntheitsgrad als jene auf sicheren Informationen beruhende ausführliche Vita.

In die gleiche Richtung zielt auch das Urteil des Bayreuther Hofbildhauers Georg Brenk, der anläßlich der Errichtung einer neuen Kanzel in der Schloßkapelle in einem Brief an den Markgrafen vom 10. Oktober 1672 bittet, als Sachverständigen "einen weit berühmten Künstler zuzulassen, alß der Baumeister und Hofbildhauer beim Churfürsten zu Würzburg wohnet", was sich nur auf Preuß beziehen kann (Q 41)¹⁴.

Auf welch sicheren Fundamenten dieser bescheidene Ruhm auch immer

stand, so waren seine Werke doch wohl schon zu Lebzeiten wenig bekannt oder sind bald in Vergessenheit geraten. Kein einziges in Würzburg oder anderswo ist über die Jahrhunderte hinweg mit seinem Namen verbunden geblieben. Erst die archivalisch geschulten Forscher Himmelstein und Scharold haben zu Beginn des 19. Jhd. einige wichtige Werke für Preuß wiedergewonnen¹⁵. Auf den umfangreichen Archivauszügen des letzteren beruht schließlich dann auch in der Hauptsache die bisher einzige neuere Biographie von Fritz Kempter 1925.

Preuß, wie wir ihn trotz Sandart nun wieder nennen wollen, wird am 21. April 1605 in Erbach im Odenwald, dem Stammsitz des gleichnamigen Grafengeschlechts, geboren (Q 1). Er entstammt einer weitverzweigten Brunnenmeisterfamilie, die um die Jahrhundertwende aus Halberstadt über die Grafschaft Erbach an den Würzburger Hof gelangt. Stammvater der Familie scheint Johann Philipps Großvater David Preuß gewesen zu sein, der als fürstlicher Brunnenmeister von Halberstadt nach Erbach wechselte¹⁶. Er ist seit 1610 in Würzburg nachweisbar, als er "ufm Graben zur Wiegen" im Dietricherviertel ein Haus erwirbt (Q 2)¹⁷. Er scheint die Erbacher Brunnenmeisterstelle seinem Sohn Dietrich, Johann Philipps Vater, überlassen zu haben. Um 1618 muß David Preuß gestorben sein, da ab diesem Jahr bis mindestens 1629 seine Witwe Elisabeth die Steuern an die Stadt abführt (Q 3)¹⁸. David Preuß ist, einer anderen Quelle¹⁹ zufolge, schon ab 1600 Brunnenmeister am Würzburger Hof gewesen:

"Brunnenmeister am Hof

- Anno 1600 David Preuß
- 1616 Andreas Preuß
- 1619 Alexander Preuß
- 1621 Dietrich Preuß
- 1635 Alexander Georg Preuß
- 1652 Michael Stumpf".

Sein Sohn Dietrich heiratet 1601 Anna Margareta Schneidbacher in Reichelsheim bei Erbach²⁰. Er ist mindestens seit 1605 "derzeit Bronnenmeister alhie" (Erbach) (Q 1) und tritt noch 1613 dort als Pate auf²¹. 1619 wird in gleicher Funktion seine wohl noch unverheiratete Tochter "Maria Preuß" genannt, also eine Schwester des Johann Philipp, was den Schluß nahelegt, daß Dietrich Preuß zu diesem Zeitpunkt noch in Erbach wohnt²². Wenigstens drei Kinder gehen aus dieser Ehe hervor, Johann Philipp 1605, Johann Casimir 1610, 5. April, dessen Pate Graf Joh. Casimir v. Erbach ist²³ und die eben genannte Maria.

Ab 1626 bis 1633 ist Dietrich Preuß Brunnenmeister am Würzburger Juliusspital und vertritt damit seinen mutmaßlichen Bruder oder Verwandten

Alexander Franziskus Preuß, der später dieses Amt wieder übernimmt (Q 5;6). Dietrich Preuß erhält seine Bestallung zwar vom Juliusspital, doch gehört er, wie die obige Liste schon zeigt, zum Hofpersonal, was auch eine Naturalienrechnung der fürstlichen Hofkammer 1630 bestätigt (Q 7). In den Kriegswirren während der Schwedenbesetzung übernimmt er auch Verwaltungsarbeit und Botengänge²⁴. Ein letztesmal ist er 1636/37 auf Schloß Haltenbergstetten zu fassen, wo er an dem Neptunsbrunnen seines Sohnes mitarbeitet (Q 54,12,22,23,26). Danach verliert sich seine Spur, auch sein Todesdatum ist ungewiß.

Neben Andreas Preuß²⁵, den die obige Liste kennt und der sonst noch nicht weiter nachweisbar ist, muß noch Alexander Franziskus Preuß genannt werden, der zwischen ca 1620/26 und 1635 bis zu seinem Tode 1650 Hofbrunnenmeister am Juliusspital ist (Q 4;8;9)²⁶. Er ererbt 1622 einen Weinberg aus dem Nachlaß David Preuß bzw. Elisabeth Preuß, die vielleicht seine Eltern gewesen sind (Q 3). Er wäre also ein Onkel unseres Bildhauers. Er ist seit ca. 1620 mit einer nicht weiter bekannten Barbara verheiratet, die sich nach seinem Tode 1651 wieder verheiratet (Q 9). Dieser Ehe entspringen wenigstens vier Kinder, Sabine 1621, Magdalena 1623, Johannes 1630 und Raphael ca. 1644, da dieser 1657 dem Juliusspital als Büttnerlehrling dienen soll²⁷.

Daß das Juliusspital Brunnenmeister benötigte, liegt auf der Hand. Mehrere Springbrunnen und ein großes Mühlwerk machten ständige Reparaturen notwendig. Wenn von David Preuß hier keine Arbeiten genannt werden können, so doch von seinen Söhnen Dietrich und Alexander²⁸. Darunter fällt das Schneiden von hölzernen oder das Gießen von bleiernen Rohren, die Reparatur oder Anfertigung von Pumpen sowie die Errichtung ganzer Springbrunnenanlagen.

Hinzuweisen ist hier im Hinblick auf die Lehrzeit unseres Bildhauers besonders auf den ingenieurmäßigen Charakter dieser Arbeiten. Um Wasserrohre verlegen zu können, muß man vorher vermessen und nivellieren, um eine Pumpe herzustellen, benötigt man mathematische und physikalische Kenntnisse, wozu auch die Beherrschung der Kubikmaße gehört. Auch handwerkliche Fähigkeiten sind für die Herstellung der geschnittenen hölzernen oder gegossenen Rohre vonnöten, die Dietrich Preuß nachweislich auch eigenhändig gießt²⁹. Rechnen, Schreiben und das Anfertigen von Zeichnungen gehört dazu. Dietrich und Alexander Preuß konnten nachweislich schreiben. Die spitze, etwas krakelige Schrift des Dietrich scheint sein Sohn Johann Philipp geerbt zu haben, wenngleich sich dessen Handschrift durch eine etwas bessere Orthographie auszeichnet.

Hier im Vaterhaus oder Verwandtenkreis wird Johann Philipp die Grundkenntnisse dessen erworben haben, was Sandrart und andere später an ihm als

"gute Wissenschaft" rühmen, und man darf daran erinnern, daß auch Balthasar Neumann einhundert Jahre später seine ersten ingenieurmäßigen Erfahrungen im Wasser- und Brunnenbau macht. Das Vermessen und Berechnen geleisteter Arbeit sowie das Bestimmen der herbstlichen Weinmostmenge ist für Preuß später auf Schloß Haltenbergstetten eine Hauptaufgabe³⁰.

L E H R Z E I T

In den Jahren 1617/18/19 ist Johann Philipp Preuß in den Kommunionbüchern der protestantischen Pfarrei Forchtenberg nachzuweisen, was mit Sicherheit bedeutet, daß er mit zwölf Jahren zu Michael Kern in die Lehre kommt (Q 10). Er beginnt seine Lehrzeit also mit dem frühestmöglichen Alter. Ob er die vollständige Lehrzeit von 5 - 6 Jahren dort verbrachte, geht aus den nur schwer lesbaren Kommunionregistern nicht hervor, ist aber anzunehmen³¹. Das von Kempfer nur vermutete Schülerverhältnis zu Kern ist damit auf archivalischem Wege hinreichend bestätigt und auf der anderen Seite muß Leo Bruhns' Anmerkung, daß die Preuß'sche Kunst Michael Kern nur unwichtige Details verdanke, neu überdacht werden³².

Michael Kern war zu diesem Zeitpunkt der führende Bildhauer in Franken³³. Da er auch Bildhauer des Würzburger Stadtrates war, konnte Johann Philipps Vater leicht über seine Würzburger Verwandten am Hof zuverlässige Informationen erhalten haben. Überdies war 1614/16 im naheliegenden Wertheim von Kern das große Tumbengrabmal für Graf Ludwig II v.Löwenstein ("Bettlade") aufgerichtet worden, wovon man sicherlich auch in Erbach wußte. Was während seiner Lehrzeit in Forchtenberg entsteht, ist bei Bruhns³⁴ aufgezählt. Es ist die Kanzel der Künzelsauer Pfarrkirche (1617 datiert), das Grabmal des Grafen Friedrich Magnus v.Erbach in Michelstadt (1619), das Epitaph der Kinder des Grafen von Oettingen in der Schloßkapelle zu Harburg bei Nördlingen (1619, archivalisch gesichert) nebst zwei Altarengeln und das Epitaph des Grafen Gottfried v.Oettingen (1620), sowie drei verlorengegangene Grabsteine, ebenfalls für Harburg. Als Material wurde Sandstein oder Alabaster, zum Teil auch Terrakotta für die Porträtmodelle verwandt. Holz scheint dagegen in der Kern-Werkstatt nie verarbeitet worden zu sein. Dafür läßt sich aber frisch gebrochener Alabaster, der nicht mit dem echten italienischen Alabaster zu verwechseln ist, sehr leicht bearbeiten, gleichsam wie Gips mit dem Messer schneiden. Michael Kern wußte dieses Material meisterlich zu behandeln, insbesondere im Relief. An den genannten Werken die Hand des jungen Preuß von denen der zahlreichen Werkstattmitglieder scheiden zu wollen, ist müßig, wenn nicht unmöglich, zumal auch noch keiner den Versuch gemacht hat, Michael Kerns

ureigenste Handschrift herauszukristallisieren. Was Preuß hier lernen konnte, war die Unter- und Einordnung in einen großen Werkstattbetrieb, die sachgemäße Behandlung des Alabasters und Sandsteins, die Bedeutung der Visiere, Werkzeichnungen und Modelle, die es zu kopieren galt, als auch das planende Entwerfen von größeren Denkmälern, die stets neuen, ungewohnten Anforderungen gerecht werden mußten, wie z.B. das Michelstädter Grabmal für Fr. Magnus v. Erbach³⁵. Kern hat in den Werken dieser Zeit bereits einen reifen Stil ausgebildet, der sich von seinen Frühwerken wie der Würzburger Domkanzel durch klare architektonische Entwürfe und eine stärker an klassischen Vorbildern orientierte Skulptur auszeichnet.

Nicht ohne Eindruck wird auf den jungen Preuß Leonhard Kern, der jüngere Bruder Michaels, geblieben sein, der nach längerem Italienaufenthalt von Heidelberg aus 1617 die Portalfiguren des Nürnberger Rathauses schuf und sich damit bleibenden Ruhm erwarb³⁶. Dieses Ereignis wird sicherlich auch in der Forchtenberger Werkstatt lange Gesprächsstoff geliefert haben. Bei dieser Gelegenheit dürfte der blutjunge Preuß auch von der langen und bis nach Nordafrika ausgedehnten Italienfahrt Leonhards erfahren haben, was gewiß seine Phantasie erregte und wohl ein Grund dafür war, es ihm später gleichzutun, wovon Sandrart berichtet. Ob Preuß bei Leonhard noch gelernt haben kann, steht dahin, da jener erst 1620 in Schwäbisch Hall eine Werkstatt gründet³⁷. Signifikante Übereinstimmungen im Werk beider sind nicht agnostizierbar, von ihrem gemeinsamen Hang zur Monumentalität bei Steinstatuen und der Verarbeitung von Bronze und Holz einmal abgesehen; da ist die künstlerische Verwandtschaft zwischen den Brüdern Kern ungleich deutlicher sichtbar, was trotz der Lehrzeit Leonhards bei seinem Bruder in Anbetracht seines fünfjährigen Italienaufenthaltes verwundert. Preuß und Michael Kern sind da weiter voneinander entfernt. Auch hat sich Preuß, soweit das die bekannten Archivalien (Q 31) erkennen lassen, nur wenig in Kleinplastik, sei es Bronze oder Elfenbein, geübt, was man nach einer hypothetischen Lehrzeit bei Leonhard wohl erwarten könnte.

Nach seiner Lehrzeit, die er wohl zumftmäßig ca. 1623 abgeschlossen haben wird, da man ihn später in Würzburg nicht, wie so viele andere, nach seinem Lehrbrief fragt³⁸, beginnt ein für seinen Werdegang sicher höchst wichtiges, aber bislang im Dunkeln liegendes rundes Dutzend an Jahren. Wo er seine Wanderjahre verbringt, wo er seine ersten Erfahrungen in der Bildhauerei oder Architektur zwischen seinem 18. und 30. Lebensjahr macht, darüber gibt allein Sandrart ungenügende Auskunft (Q 0), der ihn "von Jugend auf, in Italien und anderwärts, in großen und kleinen Figuren, auch in der Baukunst und Fortifikation, viel vornehme Werke an Tag gegeben" haben läßt. Italien

und anderwärts kann sich nur auf seine Wanderjahre beziehen, da er nach 1635, zumindest nach 1640, Deutschland nachweislich nicht mehr verläßt. Was die Figuren und Bauwerke betrifft, so muß sich das nicht notwendigerweise auch auf die Wanderzeit beziehen.

Wenn, wie ich annehme, Sandrart seine Informationen direkt von einem in Nürnberg arbeitenden Preuß-Sohn bezog, dann ist an dieser Mitteilung über den Italienaufenthalt unseres Bildhauers nicht zu zweifeln, zumal sich alle übrigen Angaben Sandrarts als wahr erwiesen haben, insbesondere die über seine baumeisterliche Tätigkeit. Ein Beweis für die Italienreise fehlt jedoch. Indirekte Hinweise dafür geben einige seiner Retabelkonstruktionen (K 6; K 36; K 41), deren Formgut speziell nach Venedig weist und die in Deutschland bis dahin ungebräuchlich sind. Doch kann gerade auf diesem Gebiet die Graphik leicht vermitteln oder aber die stark auf Venedig ausgerichtete Stadt Augsburg, wo sogar venezianische Originale, darunter auch Retabel, greifbar waren³⁹.

Allein im Preuß'schen Wortschatz, soweit er sich in den zahllosen Belegen, Quittungen oder Briefen der Niederstettener Amtsrechnungen erhalten hat, lassen sich im Vergleich zu anderen fränkischen Künstlern verstärkt Italianismen oder solche, die man nicht ohne weiteres als Latinismen bezeichnen kann, aufweisen, z.B. "in fin alla morte" (Q 22), "Aprillo", "Maggio", "Junio", "ein Kalkloch scarpirt" oder "cubici"⁴⁰. Doch kann dies genausogut angehört oder mißverstanden sein, ein Beweis für einen Italienaufenthalt kann auch dies nicht sein⁴¹. Bedenkt man den Hinweis Sandrarts auf die fortifikatorischen Werke des Preuß, die seinem Text zufolge auch in Italien entstanden sein können, und die Tatsache, daß er den Baumeister Preuß ebenso hoch einschätzte wie den Bildhauer, so könnte Preuß in den Anfangsjahren des Dreißigjährigen Krieges Italien vielleicht unter militärischen Vorzeichen kennengelernt haben (wie später auch Balthasar Neumann). Preuß hätte dann eine mehr ingenieurmäßige Ausbildung zusätzlich erfahren, eine Erfahrung, die ihm später auf Schloß Haltenbergstetten zugute gekömmen sein dürfte, als er unter anderem auch Schanzarbeiten und die Errichtung von Palisaden überwachen muß⁴².

Ob Preuß also nun in Italien und in welchen anderen Ländern ("anderwärts") gewesen ist, kann anhand der Archivalien und seiner Biographie nicht entschieden werden. Sein plastisches und architektonisch-dekoratives Werk gibt uns, außer auf Venedig – der letzten Reisestation Leonhard Kerns – keinen Fingerzeig⁴³.

Ebenfalls ungewiß ist der Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Franken, wo er erstmals 1636 am Neptunsbrunnen für das hatzfeldtische Schloß Haltenbergstetten (K 1;Q 54) nachzuweisen ist⁴⁴. Da er die folgenden Jahre bis 1650 fast ausschließlich den Grafen v.Hatzfeldt dient, die mit Franz v.Hatzfeldt (1631-42) auch den Würzburger und Bamberger Bischof stellten, liegt die Vermutung nahe, daß Preuß schon bald nach seiner Rückkehr durch Vermittlung seines in Würzburger Hofdiensten stehenden Vaters in die Position eines Hofbildhauers geraten ist. Bischof Hatzfeldt hatte Würzburg vor dem Schwedeneinfall 1631 verlassen und war erst 1634 wieder zurückgekehrt. Wahrscheinlich ist Preuß auch erst in diesen Jahren in Würzburg aufgetaucht, denn wäre er schon vor 1630 hier angelangt, hätte er sicher Zeit und Gelegenheit gehabt, sich bürgerlich niederzulassen. Er ist aber weder in Werken noch Akten dieser Jahre nachweisbar⁴⁵. Daß Preuß tatsächlich unter Fürstbischof Hatzfeldt den Status eines, wenn auch unbestallten Hofbildhauers einnahm, kann mehrfach belegt werden. Generell gab es Hofkünstler, z.B. den aus der Schweiz stammenden Maler Hans Ulrich Bühler (gest.1640), der zwar wie Preuß auch in der Naturalienrechnung der Hofkammer 1635, die vom obersten Rat über einen Fagottisten bis hinunter zum letzten Trabanten den gesamten Hofstaat aufzählt, nicht genannt wird, wohl aber laut einer anderen Akte⁴⁶ als Hofmaler Wach-und Quartierfreiheit genießt. Für die Brunnenfiguren in Haltenbergstetten wird Preuß unter anderem auf Befehl Bischof Hatzfeldts bezahlt (Q 54,19). Sein nächstes, ebenfalls nur archivalisch gesichertes Werk, geschnitzte Wappen für Stuhllehnen, entstehen wieder für Bischof Hatzfeldt und sein Bamberger Lustschloß Geyerswörth 1639 (Q 56;57), von wo aus er später 1641 nach Würzburg zurückgerufen wird (Q 58). 1640 wird er anlässlich seiner Hochzeit mit Susanna Kern, einer Tochter seines Lehrmeisters, in Forchtenberg als "Fürstbischofl. Würzburg. Bildhauer" bezeichnet (Q 11). Schließlich nennen die Rechnungen für eine 1642 entstandene Rosenkranzmadonna in Münnerstadt einen Würzburger Hofbildhauer, der nur mit Preuß identisch sein kann (Q 60)⁴⁷. Ganz selbstverständlich erscheint es da, daß Preuß dann nach dem Tode Bischof Hatzfeldts (30.Juli 1642) den Grafen v.Hatzfeldt weitere sieben Jahre auf Schloß Haltenbergstetten, diesmal als Baumeister bzw. als Bauverwalter dient. All dies spricht dafür, daß Preuß wie Bühler Rang und Privilegien eines vom fürstbischöflichen Hof bevorzugten Künstlers genoß, ohne allerdings eine entsprechend dazugehörige feste Bestallung zu erhalten.

Dieses Verhältnis erlosch vermutlich mit dem Tode des Bischofs, da er

später nie wieder als Hofbildhauer bezeichnet wird, von dem weit entfernten Bayreuther Bildhauer Georg Brenk 1672 abgesehen (Q 41)⁴⁸. Es muß für Preuß ein glücklicher Umstand gewesen sein, inmitten finsterster Kriegszeiten an diese aufstrebende, einflußreiche Familie zu geraten, die in dem kaiserlichen Generalfeldmarschall Melchior v. Hatzfeldt überdies ein Mitglied besaß, das fast während der gesamten Kriegsdauer über genügend Mittel verfügte, um über einen umfangreichen Briefwechsel mit seinem Bruder Hermann die zahlreichen Besitzungen in Franken, Schlesien und im Rheinland nicht nur zu erhalten, sondern auch baulich und künstlerisch zu verschönern⁴⁹.

Außer dem genannten Neptunsbrunnen und den Stuhlwappen sind freilich keine weiteren Arbeiten zwischen 1635/42 archivalisch auffindbar gewesen, da vor allem die Rechnungen der Würzburger Hofkammer dieser Zeit fehlen.

2;3 Diesen zwar hinzugewonnenen aber verschollenen Werken können hier erstmals zwei Zuschreibungen hinzugefügt werden, Grabplatten für die 1637 und 1641 verstorbenen Bronnbacher Äbte Feilzer und Thierlauf (K 2;K 4;Q 55;Q 59). Diese beiden, nicht unproblematischen, figürlichen Grabplatten wären also seine ersten erhaltenen Arbeiten, die tatsächlich schon den Kern all seiner späteren Statuen enthalten, aber auch noch die Unentschiedenheit eines Begin- nenden spüren lassen.

5a Dazu gesellt sich der erstmals von Barbara Reuter Preuß zugewiesene
5b kleine, alabasterne Bernhard-Altar in Bronnbach, der eigentümlicherweise zusam-
men mit dem Magdalenen-Altar, der die Handschrift des Schwiegervaters trägt,
in der Forchtenberger Werkstatt zwischen 1641/43 entsteht (K 6;Q 62). Die
Quellen erlauben den Schluß, daß der Auftrag für beide Altäre 1641 an Preuß
ergangen war, er sich aber des Alabasters und der umfangreichen Arbeit wegen
um Hilfe an die bewährte Werkstatt seines Schwiegervaters wandte, vielleicht
auch deshalb, weil ihm in Würzburg noch keine eigene, genügend große Werk-
statt zur Verfügung stand.

Immerhin hat die Hofbildhauerstelle bzw. die damit verbundenen Aufträge es Preuß ermöglicht, am 8. Dezember 1640 in Forchtenberg Susanna Kern, eine 1621 geborene Tochter seines Lehrmeisters zu heiraten "uff Bewilligung des Superintendenten", wie es unter dem betreffenden Eintrag im Matrikelbuch der protestantischen Forchtenberger Pfarrei heißt (Q 11). Daraus schloß Kempter zu recht, daß Preuß in der Zwischenzeit zum Katholizismus konvertierte, wes- halb eine Ausnahmegenehmigung für die protestantische Susanna Kern notwendig wurde.

Es sei daran erinnert, daß Preuß noch während seiner Lehrzeit 1617/19 im protestantischen Kommunionregister Forchtenbergs aufgeführt ist, und daß

auf der anderen Seite die Kinder seines mutmaßlichen Onkels Alexander Preuß in den Matrikeln der Würzburger Dompfarrei zu finden sind, mithin dieser Teil der Sippe spätestens 1620 konvertiert haben muß. Da der Stammvater David Preuß und seine Frau Elisabeth in den Dommatrikeln nicht geführt werden, wird er den angestammten Glauben behalten haben, was wir von Dietrich Preuß mit dieser Sicherheit nicht sagen können, da er wohl niemals Würzburger Bürger gewesen ist, also damit auch seine Pfarrzugehörigkeit nicht feststeht⁵⁰. Ob Preuß seinen Glauben aus Überzeugung oder opportunistischen Gründen änderte, wie Kempter annahm, ist nicht zu entscheiden. Letzteres Argument entkräftet aber die Existenz Andersgläubiger im Dienste des Bischofs⁵¹. Künstlern gegenüber wurde in dieser Frage sowieso mehr Toleranz geübt, anders hätte der Protestant Michael Kern auch kaum Aufträge der Würzburger und Bamberger Hochstifte oder der Klöster erhalten.

Die Kinder dieser Mischehe werden katholisch getauft, was aus dem Todeseintrag der Tochter Katharina 1664 (Q 34)⁵² in den Matrikeln der Dompfarrei hervorgeht. Aber die Geburt dieser Tochter als auch die der übrigen, zwischen 1641/46 geborenen Kinder (Q 12;13;14) Abraham, Hans Philipp oder nur Philipp und Susanna ist in diesen Matrikeln nicht verzeichnet, weshalb sie in Forchtenberg oder Haltenbergstetten geboren sein müssen, wo Preuß aber erst seit dem 13. Mai 1643 nachweisbar ist (Q 18)⁵³. Kenntnis über diese Kinder geben die Leibeigenenregister der Stadt Forchtenberg, da die Mutter mit ihren Kindern der Stadt Tribut zollen muß, sobald sie diese verläßt. Nach Auskunft des ersten Eintrages (Q 12), der nicht genauer als zwischen 1641/44 datiert werden kann, wohnt sie, anscheinend noch kinderlos, in Haltenbergstetten⁵⁴. Von den Kindern⁵⁵ überleben nur die beiden ersten Söhne Abraham und Johann Philipp, die Sandrart (Q 0) als Bildhauer kennt und die nach seiner Auskunft und nach Ausweis der Forchtenberger Leibeigenenregister um 1675 in Nürnberg und Rom bzw. um 1704 beide in Rom arbeiten (Q 17). Werke dieser Söhne konnten noch nicht aufgefunden werden. Ein Kruzifix, welches ein junger Preuß-Sohn als Geschenk überreicht, stammt wohl vom Vater (Q 27). Susanna Kern wurde 1691 von ihrem zweiten Mann, Johann Michael Rieß, die Leibeigenschaft von der Stadt Forchtenberg aberkauft (Q 16).

Preuß dürfte nach seiner Heirat weiterhin in Würzburg geblieben sein, mit Ausnahme der Zeit, die er für die Anfertigung des Bronnbacher Bernhard-Altars in der Forchtenberger Werkstatt seines Schwiegervaters 1641/42 verbringt⁵⁶.

BAUMEISTER auf HALTENBERGSTETTEN

Ab dem 13. Mai 1643 ist Preuß fast durchgehend bis Juni 1649 auf Schloß Haltenbergstetten, dem fränkischen Hauptsitz des Siegerländer Grafengeschlechtes Hatzfeldt seit 1632, nachweisbar (Q 18;64)⁵⁷. Es beginnen für Preuß sechs der Forschung bislang unbekannte Jahre, in denen er außer einem Grabstein für einen jung verstorbenen Sebastian Hatzfeldt (1646/49; Q 22;66) keine bildhauerische Aktivität zeigt. Im Gegenteil, er schlüpft in die Rolle eines "Baumeisters oder Kunstmeisters"⁵⁸, in der Hauptsache aber in die eines Bauverwalters oder Bauleiters. Der Grund für den Wechsel von Würzburg nach Haltenbergstetten liegt nahe: Bischof Hatzfeldt war am 30. Juli 1642 verstorben, und sein großes Bauvorhaben, die Erneuerung der in seinen Besitz gelangten Wallfahrtskirche bei Laudenbach, war gerade erst begonnen worden. Da das nunmehr ranghöchste und potenteste Mitglied dieser Familie, der kaiserliche Generalfeldmarschall Melchior v. Hatzfeldt, diese Aufgabe fortzuführen gedachte, suchte er einen Mann, der die Bauvorhaben in Laudenbach und seinen übrigen fränkischen Besitzungen, Schüpf, Waldmannshofen, Haltenbergstetten und Würzburg (Hatzfeldtischer Garten am Rennweg) vor Ort überwachen und leiten konnte. Daß er auf den ihm schon bekannten Bildhauer Preuß verfiel, überrascht bei seiner ausgesprochen nüchternen und praktischen Einstellung Baudingen gegenüber, vgl. Q 63 und Q 65. Aus Pietät wird dieser Heerführer kaum gehandelt haben, also muß Preuß einige Voraussetzungen für solche Bauvorhaben mitgebracht haben⁵⁹.

Diese Aufgaben sind vielfältig und gleichmäßig verteilt auf aktive, verantwortliche Tätigkeiten, wie das Zeichnen von Grundrissen und Aushandeln der Akkorde oder Dingzettel mit den Handwerkern oder passive, registrative Arbeiten wie dem Feststellen und Attestieren geleisteter Arbeit und dem Ausstellen von Belegen, wovon sich in den Amtsrechnungen Niederstetten unzählige Zettel seiner Hand finden lassen⁶⁰.

Gleich zu Beginn ist Preuß mit der Kapelle Laudenbach beschäftigt, deren Ausstattung er später von Würzburg aus noch liefert und deren Giebel vermutlich auf seinen Entwurf zurückgeht (K 10;K 12). An diesem Kapellenbau wird seine Funktion deutlich, denn die bildhauerischen Arbeiten, die dort notwendig sind, zunächst Kapitelle, führt nicht er aus, sondern der bislang unbekannte Mergentheimer Bildhauer Johann Sebastian Hermann und der aus Speyer stammende Bildhauer Jacob Vogt⁶¹. Auch eine geplante, aber nicht ausgeführte Alabasterkanzel sollte nicht ihm, sondern "dem Bildthauer von Forchtenberg" für 720 fl angedingt werden⁶².

Noch vor seinem endgültigen Weggang aus Würzburg hatte sich Preuß mit der Anlage einer Grotte am Hang des Schlosses Haltenbergstetten zu

befassen, was aus einem Brief Melchiors vom 15. Okt. 1642 hervorgeht (Q 63)⁶³. Zumindest sollte er am Niederrhein, entweder Schloß Crottorf, dem Stammsitz der Hatzfeldts, oder Köln Steine für die Grottenstatue und mehrere Kamine brechen⁶⁴. Das Aussehen der Grotte geht aus Beschreibungen und zwei kleinen Ideenskizzen Melchiors hervor (Q 63;65). Hauptbestandteil der Grotte, die offensichtlich in Angriff genommen wurde, da 1643 (Q 65) sich schon Risse zeigen, muß eine Muschelnische gewesen sein, in der die erwähnte Statue aufgestellt werden sollte. Davor war ein Brunnenbecken gedacht, in das von drei Seiten Wasser so hineinspringen sollte, daß man darunter durchgehen konnte. Im Vordergrund der Grotte schlug Melchior einen Tisch vor. Die Anlage hat damit entfernte Ähnlichkeit mit der Grotte im Heidelberger Hortus Palatinus⁶⁵, in der ebenfalls am Eingang ein Eßtisch aufgestellt war⁶⁶.

Im gleichen Jahr seiner Ankunft wird Preuß schon mit einer kleinen architektonischen Aufgabe betraut (Q 64). Er soll nach des Feldmarschalls Entwurf einen Grundriß ausführen, wobei unklar bleibt, wofür⁶⁷. Er könnte sich auf ein Holzhaus beziehen, das Preuß aufsetzen soll (Q 64). Wenn auch der Würzburger Hofbaumeister Michael Kaudt all die Jahre für die Hatzfeldts der maßgebliche Architekt gewesen ist und auch bis an sein Lebensende 1666 bleibt, so fällt doch die zwar geringe aber erkennbare baumeisterliche Aktivität unseres Bildhauers gleich zu Beginn in Haltenbergstetten auf. Und es sieht nicht so aus, als würde Preuß hier unter strikter Anleitung Kaudts arbeiten, der überdies nur ein paarmal im Jahr nach Haltenbergstetten reiste, falls es seine Gicht erlaubte, und auch dafür keine feste Bestallung erhielt, sondern "Verehrungen"⁶⁸. Das bestärkt unseren Verdacht, daß Preuß schon vor dieser Zeit etwas vom Fach verstand. Das Wissen dazu hatte er sich entweder auf der Wanderschaft erworben (Sandart, Q 0) oder erst während seiner Tätigkeit am Würzburger Hof unter Kaudts Einfluß gewonnen. Gewisse Übereinstimmungen in Details ihrer Werke sprechen für das letztere⁶⁹. Ganz offenbar war Preuß aber nicht Architekt genug bzw. Manns genug, um Kaudt zu ersetzen, denn als Entwerfer war Preuß, allein seinen Retabelkonstruktionen nach zu urteilen, Kaudt weit überlegen. Er unterzeichnet auch stets mit "Bildhauer" oder "Bildschnitzer".

Seine sonstigen Aktivitäten sind höchst unterschiedlichen Charakters und wenig ergiebig für eine Künstlerbiographie. 1644 beschafft er auf einer Reise nach Forchtenberg über seinen Schwiegervater junge Weinstöcke, was ein rares Dokument der fränkischen Kunstgeschichte, ein Brief Michael Kerns vom 10. Nov. 1644 an den "hochgräflichen hatzfeldischen B.(ildhauer) und Baumeister zu haldenbergstetten" überliefert (Q 19)⁷⁰.

In Haltenbergstetten begutachtet er die Arbeit von Bergknappen und die

Versetzung eines Portals, attestiert die Arbeit von Schmieden, Klaibern, Zimmerleuten, Steinmetzen, Maurern, Brunnenmeistern, Dachdeckern, Gärtnern usw. Alle Handwerker müssen zu ihm, um ihre getane Arbeit attestieren und berechnen zu lassen. Dabei gerät Preuß öfter in das Dickicht der Bürokratie. Mehrmals mahnen ihn die vorgesetzten Beamten ("Renovador") schriftlich auf seinen Attestaten, er solle z.B. hinzufügen, daß die Arbeit mit Wissen der Herrschaft geschehen sei oder er solle auf die Unterschrift der Handwerker achten oder speziell bestätigen, daß die Arbeit ihr Geld wert sei⁷¹. Diese buchhalterlichen Tätigkeiten werden Preuß gewiß einigen Verdruß bereitet haben, da er des öfteren gezwungen war, in Abwesenheit der Herrschaft auf eigene Verantwortung Dingzettel auszuhandeln, die dann erst mühsam zur Genehmigung verschickt werden mußten (Q 20). Mehr Spaß könnten ihm die jährlichen Rundreisen zur Herbstzeit gemacht haben, wenn er den geernteten Weinmost, bzw. den Zehnten davon "visieren", also ausmessen sollte (Q 24)⁷². Er verwaltet das Bauholz, muß aber auch bei Gelegenheit Schuhe für den stummen Diener des Grafen abholen⁷³.

Bei all diesen Tätigkeiten ist seine Kompetenz nicht recht abzuschätzen. Er ist zuständig für alles, was auch nur im entferntesten mit dem Bauwesen zu tun hat. Er ist der Vermittler zwischen den Handwerkern und der Verwaltung bzw. der Herrschaft. Ideen und Anleitung zu all seinem Tun scheint aber oft genug bis in Details hinein Feldmarschall Melchior von den Kriegsschauplätzen aus gegeben zu haben, in geringerem Maße sein Bruder Hermann, der meist vor Ort zugegen war. M.Kaudt wird aber stets um fachkundigen Rat in allen Baudingen gebeten, so daß Preuß in diesen Jahren allemal Gelegenheit erhielt, seine Baukenntnisse zumindest in der Praxis zu vertiefen. Insbesondere hat Preuß hier eine Schulung als Gutachter erhalten, was man später auch in Würzburg zu schätzen und nutzen weiß, als man ihn mehrmals bei Bauvorhaben oder Streitigkeiten heranzieht (Q 33;35;41;69;72;75,1).

Preuß erhält auf Haltenbergstetten ein eigenes "Losament", das auch repariert und möbliert wird⁷⁴. Sie haben eine Magd und seine Frau bezieht ab und zu von der herrschaftlichen Küche Speck und Schmalz (Q 23)⁷⁵. Von geringen Geldzuwendungen abgesehen scheint er keine regelmäßige Bestallung bezogen zu haben⁷⁶. Dennoch wird die Familie Preuß angesichts der Kriegszeiten kein schlechtes Leben geführt haben, auch im Hinblick auf andere Bildhauer, z.B. Leonhard Kern, dem es als ungebundenem Künstler gerade im letzten Jahrzehnt am schlechtesten erging⁷⁷. Doch bleibt auch Haltenbergstetten vom Krieg nicht verschont, was Preuß in seinem Brief vom 30. Juli 1645 an Melchior v.H. in Würzburg lang und breit schildert (Q 20). Ein Leutnant des

Generals Trasy hatte sich in Stetten mit 20 Pferden einquartiert und 30 000 Pfund Brot verlangt, aber angesichts leerer Böden nicht bekommen können. Man erfährt dabei, daß die neu angelegten gräflichen Zimmer im oberen Gang bislang nicht gelitten hätten.⁷⁸

Von Haltenbergstetten aus unternimmt Preuß mindestens zwei Reisen, einmal im Winter 1946 zusammen mit Hermann v.H. nach Köln (Q 21) und zum anderen im Juni 1948 nach Würzburg zu Gräfin Maria Catharina, geb. Dalberg, der Gattin Hermann v.H. (Q 26;66). Da wir über die Kölnreise nur über ein Protokoll des Würzburger Domkapitels erfahren⁷⁹, könnte Preuß nicht nur in Köln, wo die Hatzfeldts ein Haus besaßen⁸⁰, sondern auch auf Schloß Crottorf gewesen sein, das ebenso wie Haltenbergstetten innen und außen umgestaltet werden sollte⁸¹. Es sei nur an die "desseigni" erinnert, die der Bildhauer (Preuß?) laut Q 65 (28.Sept.1643) von den geplanten Marmorkaminen anfertigen soll⁸².

Die Würzburg-Reise zu Gräfin Hatzfeldt kann vielleicht im Zusammenhang mit dem Grabstein ihres jung verstorbenen Sohnes Sebastian gesehen werden, den Preuß seit 1646 in Arbeit hat und der erst im Sommer 1649 per Schiff nach Frankfurt verschickt wird, wo die Hatzfeldts ebenfalls Besitzungen hatten. Die Gräfin unterzeichnet auch die Quittungen der für Preuß bestimmten Gelder (Q 66). Kurz vor dieser Reise lernt man Preuß als Paten für ein bald darauf gestorbenes Kind des Rechnungsschreibers kennen (Q 25).

Anfang 1649 gibt Preuß ein kleines Kinderbett für einen neugeborenen Grafen Hatzfeldt ab (Q 28) und vom 1.Jan.1649 datiert eine interessante Nachricht über einen der beiden Preuß-Söhne, der dem Verwalter zum Neujahr ein Kruzifix geschenkt hatte: "Ausgab Geltt uff Gn.Befehl: 2fl 24Kr hanß Philipß Preussen bildthauers Söhnlein, welcher mir ein Crucifix zum newen Jahr bracht, verehrt, den 1.Jan.1649" (Q 27). Vermutlich hat jedoch der Vater dieses Geschenk geschnitzt. Den letzten auffindbaren und datierten Beleg schreibt Preuß am 23.Juni desselben Jahres aus⁸³ und ein Jahr später, im November 1650, wird er in Würzburger Akten als dort wohnhaft bezeichnet, als er den im Krieg zerschlagenen Kilians-Altar in der Schloßkirche repariert (K 8;Q 67).

Überblickt man die Haltenbergstettener Jahre, wie sie sich auf Grund der bislang nur unvollständig ausgewerteten Quellen darstellen, so hat Preuß im engeren Sinne mit Bildhauerei fast nichts, mit Architektur mehr in ausführender Funktion, dafür aber um so mehr als Bauverwalter zu tun. Dies aber auch wieder nicht in der Weise wie die Würzburger Dombaumeister, die zumindest in unserem überschaubaren Zeitraum bis ca.1680 reine Verwaltungsbeamte gewesen sind⁸⁴. Im Unterschied zu diesen hat der Feldmarschall Preuß

nicht wegen seiner gewiß unvollkommenen Qualifikation zum Beamten, sondern wegen seiner Sachkenntnis und Vielseitigkeit engagiert. Es ist zu bedenken, ob Preuß sich nicht während dieser Jahre gleich Leonhard Kern in kleinplastischen Werken geübt hat, denn daß er die Bildhauerei als sein eigentliches Metier betrachtet hat, daran kann kein Zweifel bestehen. Obwohl von seinem Schwiegervater und von allen anderen meist als Baumeister titulierte, unterschreibt er stets mit "Bildhauer". Das Baumeisteramt ist ihm also nicht zu Kopf gestiegen, obgleich er damit sicherlich bei allen Handwerkern Autorität genoß, mehr, als wenn er, gleich einer der ihren, nur Hatzfeldtischer Bildhauer gewesen wäre. Es ist aber bis heute kein einziges kleinplastisches Werk erkannt worden bzw. noch vorhanden⁸⁵.

Der Wunsch, wieder auf seinem gelernten Gebiet tätig zu werden, könnte einer der Gründe für den Wechsel nach Würzburg gewesen sein, neben anderen, äußeren Ursachen. Der Friede war geschlossen worden und in Würzburg setzte unter dem jetzigen Kurfürsten von Mainz, Johann Philipp v.Schönborn, verstärkt eine Periode der Restauration ein, die sich vor allem auf zwei Gebiete konzentrierte. Einmal auf die militärische Sicherung des Friedens durch neue, gewaltige Festungsanlagen und auf der anderen Seite auf die Erneuerung der kirchlichen Inventare, was neben Reparatur aber auch in vielen Fällen eine gänzliche Neu-einrichtung bedeutete, nicht zuletzt deshalb, um dem nunmehr gesicherten Frieden den richtigen Weg deutlich vor Augen zu führen. Anlässlich seines Würzburg-Besuches 1648 hatte sich Preuß gewiß mit eigenen Augen davon überzeugen können, daß es für Bildhauer wieder etwas zu tun gab (Domausstattung) und diese in Würzburg fehlten⁸⁶, was ja auch Domdechant Veit Gottfried v.Wernau bestätigt, als er für die Reparatur des Domhochaltars Preuß vorschlägt (Q 21). Welchen Bildhauer er für die unter seiner Ägide 1646/48 entstandenen Vorchoraltäre im Dom mit Sandrarts Gemälden Maria Himmelfahrt und Kreuzabnahme beschäftigte, wäre interessant zu wissen; sicher scheint nur die Beteiligung des Hofbaumeisters Kaudt zu sein⁸⁷.

BÜRGER und BILDHAUER in WÜRZBURG

1652 erkaufte Preuß in der Nähe des Domes ein Holzhaus für den relativ hohen Preis von 800 Gulden (Q 29), welche er sich kaum in den beiden Würzburger Jahren erarbeitet haben kann⁸⁸. Eine Beschreibung des Hauses, das unmittelbar an den Hof des Domherrn Joh.Philipp v.Elckershausen, gen. Klüppel angrenzte, geht aus den Verkaufsverhandlungen des Hauses 1681 hervor (Q 46). Es enthielt zwei große und zwei kleine Stuben, dazu etliche Kammern und zwei gewölbte Keller, in denen damals zwölf Fuder Wein lagerten. Dazu gehörte

ein kleiner Hof, in dem Preuß 1670 unerlaubterweise eine Kelterhalle aufstellt und auf Beschwerde seines hohen Nachbarn wieder abreißen muß (Q 37;38), sowie Stallungen.

Hier in diesem Haus "bey der grünen Scheuben" setzt Preuß also seine knapp acht Jahre zuvor unterbrochene Karriere fort. Seine ersten Aufträge kommen wieder vom Hof, wie die Reparatur des alabasternen Kilian-Altars in der Festungskirche (Q 67.K 8) und ein Bastionswappen 1650⁸⁹ oder Wappenmodelle für Kanonen 1651 (K 9)⁹⁰.

Ein Jahr später beginnen die Planungen zum Neutor der Festung, das in Allusion auf den Anteil des Kurfürsten am Friedensschluß in Münster und Osnabrück als Monumentum Pacis, wie wir es interpretieren wollen, besondere Dekoration verlangte. Der Entwurf zumindest der Innenseite wie auch die Ausführung der bekrönenden Kriegerstatuen wird seit Kempster Preuß zugeschrieben, was sich aber anhand der neu hinzugefundenen Quellen und vergleichbaren Werken des Preuß nicht ohne weiteres aufrecht erhalten läßt (K 42). Es ist auf der anderen Seite aber immerhin wahrscheinlich, daß Preuß als Sachkenner sowohl der Architektur wie der Skulptur zu diesem bedeutenden Projekt befragt wurde, genauso, wie man ihn später einigemal bei strittigen Bausachen als Gutachter heranzog (Q 33;35;41;69;72;75,1). An den plastischen Arbeiten dieses Portals ist Preuß unseres Erachtens nach nicht beteiligt, womit die alte Meinung von Bruhns wieder zu Ehren kommt, der alles Zacharias Junker zuschrieb, siehe unter der Katalognummer K 42. Um den Architekten Preuß zu fassen, taugt das Neutor wenig, vor allem deshalb nicht, weil andere, wie der aus Frankfurt stammende Mühlenmeister und damalige Hofbaumeister Fernauer, der flämische Militäringenieur Driesch oder der böhmische Militär- und Zivilbaumeister Claris nicht genügend ausgeschlossen werden können, um von Kaudt zu schweigen, der damals zwar als "alter Hofbaumeister" seine Bestallung noch behielt, aber offenbar vom Hof nicht mehr gefragt wurde⁹¹.

Sicherer erscheint da die Zuweisung des Giebels der Laudensbacher Wallfahrtskirche (K 10), der laut eines von Michael Kaudt verfaßten Dingzettels vom 20. April 1652 nach "des bilthauers Abriß, und anweisung" ausgeführt werden soll. Mit dem Bildhauer kann nur Preuß gemeint sein, der einige Jahre später auch die Altarausstattung liefert und auch sonst noch für die Hatzfeldts tätig wird. Die Entwürfe für Giebel und Neutor entstehen also fast gleichzeitig, falls Preuß nicht auf einen älteren Entwurf zurückgegriffen hat. Sieht man von dem späteren, ungleich plastischer und dynamischer aufgefaßten Fuldaer Portals (K 27) einmal ab, so liegen die Gemeinsamkeiten dieser beiden Fassaden in ihrer Konzentration auf klare, zum Teil rhythmische Gliederung, sauber

59

8a

27

gezeichnetes Detail und im ruhigen Umriß. Hier wie dort ist es eine dreiteilige Pilasterarchitektur, die mit Statuen geschmückt ist bzw. werden sollte. Die Unterschiede sind jedoch unübersehbar: In Laudenbach ist kein vollständiges Gebälk ausgebildet, die Pilasterrücklagen fehlen. Dafür ist alles auf Wesentliches konzentriert, wohingegen die Neutorfassade in ihrer kleinmeisterlichen Detailgenauigkeit, die das Bauwerk noch als Schmuckstück begreift, rückständig erscheint, wenn man Petrini als gemeinsamen Maßstab nimmt. Trotz der verschiedenen gestellten Aufgaben und Sichtmöglichkeiten fällt es schwer, beide ein und derselben Hand zuzuweisen. Diese Diskrepanzen machen es einstweilen unmöglich, das eine über das andere für Preuß zu gewinnen. Von dem Fuldaer Portal oder seinen Retabelarchitekturen aus betrachtet, führt der Weg eher nach Laudenbach als zum Neutor zurück, vor allem deshalb, weil dort gegenüber dem Linienspiel des Neutores die Masse der Gliederungselemente betont ist, was auch seine Retabel- und Grabmalsarchitekturen auszeichnet. Als Fazit dieser knappen Betrachtung bleibt die Erkenntnis, daß der Architekt Preuß weniger über Laudenbach, kaum über die Innenfassade des Neutores und am sichersten immer noch über seine Retabelbauten zu fassen ist⁹².

Mag Preuß also am Neutor weder am ausgeführten Entwurf noch an der Plastik beteiligt gewesen sein, zwei Jahre später genießt er Autorität bei einem großen Retabelvorhaben, dem Ebracher Hochaltar (K 11; Q 68; 69). Dieser war 1651 Zacharias Junker verdingt worden, der die Arbeit dann aber wegen des Neutores nicht beginnen konnte und erst ab November 1654 in Ebrach auftaucht. Zwischenzeitlich war das Altarkonzept geändert worden, so daß das Kloster Preuß zweimal um Rat bittet und ihn einen neuen Entwurf zeichnen läßt⁹³. Als erhaltenes Kernstück dieses verloren gegangenen Altares hat sich überraschenderweise das Maria Himmelfahrtbild im heutigen Hochaltar herausgestellt, das das Wappen des Stifters Abt Petrus Scherenbergers und die Jahreszahl 1652 trägt. Es muß betont werden, daß man Preuß in diesem Falle nur wegen eines Neuentwurfes für den wenigstens 20m hohen Riesenaltar heranziehen konnte, denn die Ausführung mußte Junker vertragsgemäß überlassen werden. Allein dieser Umstand, daß Preuß einem altbekannten und renommierten Bildhauer wie Junker vorzeichnet, was er zu tun hat, offenbart, welche Autorität er sich in diesen wenigen Jahren erworben hatte und eröffnet auch die theoretische Möglichkeit, daß es am Neutor ähnlich gewesen sein könnte. Die zweimalige Reise nach Ebrach fällt vermutlich in den Frühsommer 1654, denn die Schreinerarbeiten zu dem Altar beginnen bereits im Mai desselben Jahres eben durch jenen Speyerer Bildhauer Jacob Vogt, der in Laudenbach schon unter der Leitung von Preuß gearbeitet hatte. Vielleicht hat er das Kloster auf Preuß

aufmerksam gemacht.

Als Gutachter wird Preuß noch mehrmals gefragt. Am 21. April 1655 ist er, "als der eine gute Wissenschaft, wie dergleichen Kirchenbau anzudingen" bei der Abfassung der Verträge zwischen der Erlabrunner Pfarrei und dem Werkmeister des Doms, Heinrich Eberhardt, als Sachverständiger in der Wohnung des Würzburger Weihbischofs dabei (Q 72)⁹⁴. Noch im gleichen Jahr wird er von Graf Hermann v. Hatzfeldt in seiner Wohnung wegen der Stettener Schloßkapelle⁹⁵ gesucht, aber nicht gefunden, weil er sich "mit seiner frawen gestritten, und uneinig worden, also Ihme ein phantasie in den Kopf kommen, das auf und davon gängen, und niemandt weiß, wo er sich hinbegeben" (Q 32)⁹⁶.

In einer Streitsache zwischen Eberhardt und einem Zimmermann bei der Errichtung einer weiteren Kirche, der Eibelstädter Kreuzkapelle, tritt Preuß 1658 wahrscheinlich schlichtend auf (Q 71,3). Als Sachkennner ist er dann wieder bei der "Ausmessung" dieser Kapelle dabei, d.h. wohl bei der Vermessung des fertigen Baus (Q 71,1. Herbst 1658?). Und noch einmal tritt er in einer Streitsache auf, in die sein alter Bekannter, der Werkmeister Eberhardt bei der Errichtung des Westchores der St. Burkarder Kirche 1665 verwickelt ist (Q 35). Sein "gutbedüncken und Anschlag" soll gehört werden, wobei allerdings ungewiß bleibt, ob dies auch geschehen ist.

Nur zweimal kann man ihn als Gutachter in seiner primären Disziplin, der Bildhauerei, fassen. 1657 soll er laut eines Memorials des betroffenen Bildhauers Gregor Diemeneck dessen Marienstatue für den gleichnamigen Eibelstädter Brunnen bei ihrer Aufrichtung zusammen mit den Testamentsverwaltern des Stifters Doles und H. Eberhardt "für perfect erkennen" haben. Die Bestätigung, daß Preuß dieses Werk gelobt hat, welches in einer 1655 bezeichneten Josefs-Statue an der Fassade des Reurerklosters ein bis auf den Bart identisches Pendant besitzt, fehlt, doch fällt es auf, daß Diemeneck die Anwesenheit unseres Bildhauers besonders hervorhebt (Q 33). Diemenecks Meisterstück, das er 1659 dem Würzburger Oberrat vorstellen muß, wird allerdings von der gesamten Bildhauer- und Malerschaft, zu der auch Preuß gehört haben wird, wegen gravierender Mängel abgelehnt⁹⁷.

88b

88a

1672 empfiehlt der Bayreuther Bildhauer Georg Brenk in einer Streitsache wegen seiner neuen Schloßkapellenkanzel, als Sachverständigen einen "weit berühmten Künstler zuzulassen als den Baumeister und Hofbildhauer beim Churfürsten zu Würzburg" (Q 41)⁹⁸.

Diese Beispiele bezeugen zur Genüge seine Autorität und profunde Kenner-schaft im Bauwesen wie in der Skulptur, eine Bestätigung für Sandrarts Nach-richt über die "gute Wissenschaft" des Preuß (Q 0). Nicht von ungefähr wird

sich 1679 der junge Baumeister des Domkapitels, Johann Joseph Thomann, der 1676 dieses Amt unter Vorweisung einiger eigener Abrisse erlangt hatte, an Preuß gewandt haben, um sich ein halbes Jahr lang Unterricht im Abreißen geben zu lassen (Q 44;45).

Nach Ebrach wird Preuß vom 13. August 1654 ab auch die -verschollene- Ausstattung der Laudenbacher Wallfahrtskapelle übertragen. Die Anfertigung der drei Altäre, zweier Nebenaltäre und eines mittleren, viersäuligen Mirakelaltars vom Baldachintypus für das Vesperbild, zieht sich bis März 1658 hin (Q 73.K 12). Die beiden nußbraunen Nebenaltäre wollen Graf Hermann v. Hatzfeldt allerdings nicht gefallen. Er schilt Preuß deshalb sogar einen "losen Gesellen". Kritik hat sich Preuß schon einmal von den Hatzfeldts gefallen lassen müssen, ohne daß man dabei jedoch den Grund oder Gegenstand erführe (Q 30). Wegen des Mirakelaltars wird er mehrmals, auch von dem Würzburger Weihbischof Joh. Melchior Söllner streng gemahnt, während er sich stets hinter Geldforderungen und zuvielen anderen Aufträgen verschanzt. Jene vermag er den Hatzfeldtischen Beamten zufolge auch nur schleppend auszuführen. Unter den gesicherten Ausstattungen fränkischer Wallfahrtskirchen des 17. Jhd. ist die Laudenbacher Konzeption, die auf Baumeister Michael Kaudt zurückgeht, wichtig genug, um sie hier zu skizzieren. Die Nebenaltäre unbekanntes Thema wird man sich an den Stirnseiten des Langhauses vorstellen können, während der viersäulige, mit Weinlaubranken verzierte Baldachinaltar für das Gnadenbild, einer Pieta, unter dem Chorbogen stand, von einem Gitter links und rechts eingefast. Das Mirakelbild thronte hoch erhoben in einem Tabernakel unter dem Baldachin. Im Chorbogen des abgeschlossenen Chores, den seit 1652 die Dominikaner innehatten, stand ein vermutlich älterer Hochaltar⁹⁹.

Nach dieser wenig ruhmreichen Leistung leuchtet es ein, daß nicht Preuß den Auftrag zu der Grabtumba des 1658 verstorbenen Feldmarschalls Melchior v. Hatzfeldt erhält, sondern Achilles Kern. Zwischendurch hatte Preuß noch 1656 ein Hatzfeldtisches Wappen für einen von M. Kaudt entworfenen neuen Getreidebau in Niederstetten geliefert (K 14). Außer diesem Werk kann sonst nur noch der plastische Schmuck für die 1655 eingebauten Orgeltribünen in der Vierung des Würzburger Doms (Q 71; K 13) angeführt werden, was ihn an der Vollendung der Laudenbacher Altäre gehindert haben kann. Es handelt sich bei diesen Sachen, die Kempter noch irrümlich einer Orgel zugeordnet hatte, um drei Wappen und siebzehn Engelsköpfe, alles wohl aus Stein. Der eine Geselle, der Preuß hier als auch bei den Laudenbacher Altären und in Eibelstadt nachweislich hilft (Q 71; 73,4; 75,4), könnte der von Scharold überlieferte Abraham Dunz sein, der nach dessen Informationen 1656 in der Preuß-Werkstatt ein

Wappen für die Bastion bei St.Burkard gefertigt haben soll¹⁰⁰. Auch vierzehn Jahre später scheint Preuß für den Hochaltar der Marienkapelle nur einen Gesellen beschäftigt zu haben (Q 87,6). Erst anlässlich der Errichtung des Hochaltars für Kloster Bildhausen 1679 (Q 91) hören wir von zwei Gesellen, die mit dem oben genannten nicht identisch sein können. Johann Michael Rieß und Johann Ammon sind nämlich erst 1649 bzw. 1657 geboren¹⁰¹. Die Johannes-Statue am Hochaltar in Wechterswinkel (1679/80) verrät überdies noch einen dritten Gesellen, da sie weder Preuß noch den in Bildhausen arbeitenden Gehilfen zugeordnet werden kann¹⁰². Soviele Gesellen dürfte er jedoch in der Zeit zwischen 1650/70 nicht besessen haben, anders sind die beträchtlichen Verzögerungen bei dem Laudbacher Auftrag oder am Ehrenberg-Grabmal (K 28) nicht erklärlich¹⁰³. Auffallend ist das Schweigen über seine Söhne, die man doch zumindest zwischen 1655/60 in seiner Werkstatt als Lehrjungen oder Gesellen erwarten dürfte, zumal fränkische Quellen fremde Lehrjungen und Bildhauer-Söhne durchaus unterscheiden¹⁰⁴.

37a

45

53

1658 arbeitet Preuß erstmals mit dem wenigstens seit 1653 in Franken auftretenden niederländischen Maler Oswald Onghers zusammen¹⁰⁵, als beide einen Auftrag zu einem ca. 4m hohen - verschollenen - Holzaltar für das Kloster Schöntal erhalten (K 16). Drei Statuen gehörten dazu, die seitlich und oben angebracht werden sollten. Es könnte sich demnach um ein Retabel nach dem Bronnbacher Schema gehandelt haben. Die gleiche Künstlergemeinschaft, zu der auch der schon von Laudbach her bekannte Schreiner Eberhardt Sommer gehört, arbeitet nocheinmal 1663 für das Juliusspital zusammen, als dort im Rahmen einer Innenrenovierung zwei neue Seitenaltäre errichtet werden. Preuß erhält nur eine geringe "Verehrung", hat also keine Statuen gemacht, sondern wahrscheinlich die Altarentwürfe geliefert (K 23; Q 81)¹⁰⁶. Dies wäre ein weiterer Beweis für die hohe Einschätzung der Preuß'schen Zeichenkunst, denn einen Nebentarrahmen hätten sicherlich auch die beiden beteiligten Maler Onghers und de Rüll oder gar der Schreiner fertig gebracht, der schon vor 1653 drei Altärlein für den Würzburger Weihbischof angefertigt hatte¹⁰⁷.

Am 11.August 1658 muß Preuß seiner Bürgerpflicht genügen und zwei Mitgliedern des kaiserlichen Hofes Quartier geben, der nach der Krönung Leopolds II. in Frankfurt nun in Würzburg Station machte¹⁰⁸.

In den folgenden drei Jahrzehnten fallen Preuß alle wichtigen Aufträge zu, seien es Altäre, Grabmäler oder auch Portale. Er beherrscht das Würzburger Bistum und zum Teil auch die Nachbarbistümer Bamberg und Fulda ebenso sehr wie Justus Glesker den Frankfurter und Georg Schweigger den Nürnberger Raum¹⁰⁹. Die übrigen Bildhauer im Würzburger Bistum, besonders die beiden Karl-

städter Linhart Caspary und Franz Mayer oder der Kitzinger Johann Emes belieferten in der Hauptsache ihre unmittelbare ländliche Umgebung und konnten in Würzburg nur mit geringen Aufträgen rechnen, bei denen es vor allem auf Billigkeit ankam¹¹⁰.

14 Mit Altären ist Preuß weiterhin beschäftigt. 1659/61 folgt die Ausstattung der von H.Eberhardt entworfenen und erbauten Kreuzkapelle in Eibelstadt (1657/58), die zwar eine Stiftung des Eibelstädter Organisten Wilhelm Doles gewesen ist, aber unter großer Anteilnahme und Oberleitung des Domkapitels errichtet wird. Der wahrscheinlich von Bischof Schönborn gerade berufene Baumeister Antonio Petrini kommt mit seinen (1945 verbrannten) Entwürfen gegen den bewährten Werkmeister Eberhardt dabei noch nicht zum Zuge (K 15). Der bis auf die Kreuzabnahme der Rülls nicht mehr erhaltene Hochaltar, eine Stiftung des Domscholasters Franckenstein wird im Herbst 1659 aufgestellt, die beiden von den Eibelstädter Familien Prügel und Fries gestifteten Nebenaltäre mit den Ongherschen Blättern der Pieta und Ecce homo folgen 1660/71.

12 Im Jahr der Vollendung der Kapelle, 1658, entsteht die kleine Statue des hl. Wilhelm über dem Hauptportal. Es ist die erste erhaltene, aber ergänzend renovierte, figürliche Arbeit seiner Würzburger Zeit. In dem noch vorhandenen plastischen Werk klafft also eine Lücke von sechzehn Jahren zwischen Bronnbach und Eibelstadt. Gleichzeitig mit dieser Statue ist die ihm hier erstmals zugewiesene Plastik für das 1658 entstandene erste Würzburger Stadttor der neuen Umwallung, das Pleichertor, anzusetzen (K 17). Es handelt sich dabei um ein
15 großes bischöfliches Schönborn-Wappen und zwei liegende Löwen, die heute einen Brunnen im Glacis Park hinter der Residenz zieren. Trotz ihrer Abbröckelungen verkörpern diese Originale in ihrer kraftstrotzenden Plastizität und zugleich prägnanten Zeichnung wirkungsvoll den plastischen Stil unseres Bildhauers in der zweiten Jahrhunderthälfte, was besonders im Vergleich zu Zacharias Junkers Löwen am Neutor der Festung deutlich wird. Preuß begnügt sich nicht mehr mit schön gezeichneten Details, er beobachtet die Wirkung des Ganzen und dimensioniert entsprechend großzügig. Große, spannungsvoll gewölbte Flächen kontrastieren mit knorpelig drallen Modellierungen. Seine Löwen sind keine mißratenen Hunde mehr, sondern wach lauernde Wildkatzen, die weit und breit kein zweiter Bildhauer so zu gestalten vermag¹¹¹.

Diese zupackende Charakterisierungskunst, verbunden mit einer außerordentlich kraftvollen Modellierung und sicheren Proportionierung, die besonders auf die Massenverhältnisse abgestimmt ist, gehört zu den hervorstechendsten Merkmalen unseres Bildhauers. Die drei Satyrmasken auf den Keilsteinen der 1659
17a erbauten Rathausfassade (K 18) zeugen davon in anschaulicher Weise. Sie sind

von jeher Gegenstand der Bewunderung und verkörpern pars pro toto auch heute noch die Preuß'sche Modellierungskunst. Es sind im Gegensatz zu Junkers Masken am Neutor keine grimassierenden Fratzen mehr, sondern menschenähnliche Wesen mit der Fähigkeit zum Leiden. Ja, man kann sogar behaupten, daß diese gequälten Naturen mehr menschlichen Ausdruck zeigen als alle Heiligenstatuen des Preuß zusammen, die Klageengel des Ehrenberg-Grabmals ausgenommen.

In den Jahren 1659/60 ist Preuß mit Arbeiten für den Würzburger Dom beschäftigt, darunter das Chorgestühl, ein alabasternes Lucia-Figürchen für die erneuerte Lucia-Kapelle in der Krypta sowie hölzerne Gitter für zwei kleine Altäre vor den neuen Tribünen in der Vierung (K 20; Q 77;78;79)¹¹². 1662 folgt der prachtvolle und in vieler Hinsicht bemerkenswerte Marienaltar in der Apsis des nördlichen Querhauses, den Domprobst Franz Ludwig Faust von Stromberg in Auftrag gegeben hatte (K 21). Retabelkonstruktion und Plastik erlauben die Zuweisung an Preuß, die auf Karl Gottfried v.Scharold zurückgeht. Obwohl der Altar auf den Peter-und-Paulsaltar, seinen 1630 von Nikolaus Lenckhart vollendeten Vorgänger und Pendant im Südquerhaus motivisch unübersehbar Bezug nimmt, offenbaren gerade die Änderungen und Neuerungen den subtilen und ingeniosen Gestalter Preuß. Nirgends ist die Genese barocker Stilbildung deutlicher sichtbar als an der Gegenüberstellung dieser beiden Retabel, soweit es den Altarbau betrifft. Wie hier Plastik und Retabelarchitektur in Grund- und Aufbau vollkommen dem Hauptthema, der Himmelfahrt Mariens von Onghers, unter- und beigeordnet sind, das läßt dieses Werk unter den frühen barocken Retabeln im deutschen Sprachraum einen herausgehobenen Platz einnehmen. Zumal die alle Regeln der Perspektive nutzende Architektur von einer Qualität ist, die unter den Retabeln, die von Bildhauern (nicht Architekten) entworfen wurden, an erste Stelle gesetzt werden kann, soweit die lückenhafte Überlieferung und Kenntnis barocker Retabel ein solches Urteil zuläßt. Dieses von der Spezialforschung nicht beachtete Werk¹¹³ ist ein Musterbeispiel dafür, wie bei Preuß Architektur und Plastik gleichberechtigt in einer einheitlichen Zielrichtung auf der Grundlage klassisch ausgewogener Proportionen zusammenwirken.

Die Frage liegt nahe, ob Preuß außer diesem Marienaltar noch weitere Domaltäre geschaffen haben könnte. Mit der Neuausstattung war 1627 mit dem Bartholomäus-Altar von Ulrich Bühler (Stifter Georg v.Wiesenthau) und dem Peter-und-Paulsaltar von Bühler und Nikolaus Lenckhart (Stifter Konrad Friedrich v.Thüngen) begonnen worden, der zwischen 1619/30 entsteht¹¹⁴. Dann folgten 1646/48 die beiden von Vitus Gottfried v.Wernau und Hieronymus v.Würzburg gestifteten Marien-und Kreuzaltäre vor dem Hochchor mit den Gemälden Sandrarts¹¹⁵,

20

21

1653 zwei kleine Altäre neben dem Hochaltar¹¹⁶, 1654/55 der Dreikönigs-Altar von Merian d.J. (Stifter Bischof Melchior Otto Voit v.Salzburg), 1658/59 der von Joh.Hartmann v.Rosenbach gestiftete Johannes Evangelist-Altar, 1659 der von Joh.Reichart v.Franckenstein gestiftete Elisabeth-Altar mit einem Gemälde von Rüll und der von Franz Konrad v.Stadion gestiftete Kilians-Altar (Onghers), 1660 der von Onghers gemalte Altar Christus am Ölberg (Stifter Joh.Andreas v.Guttenberg), 1661 der von Rüll gemalte Magdalenen-Altar (Stifter Werner Schenk v.Stauffenberg), 1664 der von Joh.Philipp v.Elkershausen gen. Klüppel gestiftete Stephans-Altar (unbekannter Maler) und der von Joh.Erhard Voit v.Rieneck gestiftete Leonhard-Altar (J.H.Schönfeld), 1677 der von Rudolf Caspar v.Waldenfels gestiftete Mathias-Altar (Rüll) und 1679 der von Georg Heinrich v.Künsberg gestiftete Altar Kreuztragung Christi (Schönfeld). Ca. 1699 schließt
114a der als einziger von einem Bischof testamentarisch gestiftete Gottfried-Altar (Bischof Guttenberg; unbekannter Maler) die Reihe der Langhausaltäre ab¹¹⁷.

Laut eines Berichtes der Jesuiten Papebroch und Henschen, die am 10. September 1660 den Würzburger Dom besuchten, standen im Langhaus zu diesem Zeitpunkt fünf sehr schöne, vergoldete Holzaltäre¹¹⁸. Wahrscheinlich besaßen sie wie ihre Nachfolger von Joh.Peter Wagner (1794) keine Auszüge mit Gemälden oder große Heiligenstatuen. Es handelte sich höchstwahrscheinlich um einfache Ädikulen mit bekrönendem Stifterwappen und Engeln wie im Bamberger Dom auch¹¹⁹.

Ein einziger erhaltener Ädikularrahmen, der heute als Hochaltar in Rödelsee dient, könnte dies belegen. Bei der Versteigerung der alten Domaltäre wurde nämlich ein Altar am 24.August 1793 nach Rödelsee verschenkt¹²⁰. Fügt man die Nachricht von Markert hinzu, daß auch das von Bühler gemalte Bartholomäus-Bild von 1627 ebenfalls nach Rödelsee kam¹²¹, so liegt der Verdacht nahe,
70a daß es sich bei dem jetzigen Rödelseer Hochaltar um den Bartholomäus-Altar vom zweiten Nordpfeiler des Doms handeln könnte. Dabei ist freilich nicht an das originale Retabel von 1627 gedacht, das Bühler in seiner Domansicht auf der erhaltenen Predella überliefert, sondern an den späteren, neuen Rahmen, mit dessen Hilfe der alte Altar den übrigen Nachkriegsaltären angeglichen werden sollte¹²². Das Retabel mißt 3,20m in der Breite und ca. 6,50m in der Höhe. Das neue Gemälde besitzt wie das alte - bis auf eine Ecke zerstörte - von Bühler rechteckiges Format, und in der Zone zwischen den Säulenpostamenten wäre Platz genug für das Predellenbild¹²³. Die Details dieses Retabels erinnern an Preuß, soweit es sich dabei nicht um Zutaten des 18.Jhd. handelt, so die korinthischen Kapitelle, die Art der Absetzung der Kapitellzone auf der Rückwand oder die Volutenfüllung in dem Giebelfeld. Selbst der Zahnschnitt

mit dem Kymationband darüber läßt sich an Preuß'schen Retabeln nachweisen. Schließlich wird auch der geradlinige, konsolenlose Unterbau mit den auf hohen Piedestalen gestellten Säulen, der um die Mensa herumgebaut ist, von Preuß bei seinen größeren Retabeln angewandt. Die beiden Engelsköpfe haben ihre nächsten Verwandten am Wechterswinkeler Hochaltar, besonders in der Organisation der Haare. Das spräche für eine Datierung in der Nähe von 1680. Wappen und Engel, vielleicht auch Festons wird man sich hinzudenken müssen.

Wenn die Entstehungszeit um 1680 zutrifft, so wird sich dieser Altar der angestrebten und auch in den Bildformaten sichtbaren "Konformität" halber gewiß den übrigen, bereits errichteten (den Gottfried-Altar, seinem nach 1698 entstandenen Gegenüber, ausgenommen) angepaßt haben¹²⁴. Es steht demnach zu vermuten, daß Preuß sehr wohl für die nach 1650 entstandenen Langhausaltäre die Entwürfe geliefert hat, zumal ja einige Stifter ihn auch sonst beschäftigten¹²⁵. Daß man Preuß Aufträge zu Retabelentwürfen anvertraute, die keine Bildhauerarbeit aufweisen sollten, bestätigen die beiden Nebenaltäre für das Juliusospital (K 23), da dort niemand für Bildhauerarbeit bezahlt wird. Auch die zahlreichen Aufträge des Domkapitels sprechen dafür, wenn es sich auch bei den Altären um Privataufträge einzelner Domherren handelte, die lediglich im Hinblick auf das Hauptstück, das Altarblatt, sich Maler ihrer ganz besonderen Wahl suchten, so Merian d.J., Schönfeld oder Sandrart, um die Nicht-Würzburger zu nennen. Schließlich überträgt man ihm ja auch am Ende seines Lebens den Auftrag zu einem neuen Hochaltarmodell (K 45) nebst zwei weiteren, kleineren (Querhaus?) Altären St.Laurentius und Corpus Christi. Er liefert zwischen 1650 bis 1690 also fast alle Ausstattungsstücke¹²⁶.

In der Folgezeit entwirft und errichtet Preuß die Hochaltäre für die wichtigsten Würzburger Kirchen und Klöster, so für St.Peter 1668 (K 29), für die Marienkapelle 1669/70 (K 30), für St.Burkard 1675 (K 32), für das Zisterzienserkloster Bildhausen 1679 (K 36), für das ehemalige Zisterzienserinnenkloster Wechterswinkel, damals Würzburger Propstei 1679/80 (K 38), für die Stadtpfarrei Gerolzhofen 1679/80 (K 37), für das Dietrichspital 1683 (K 40) und für das Kloster der unbeschuhten Karmeliten (Reurer) 1687 (K 41).

37a 39a
45; 50

58

Dazu tritt noch 1661 ein Entwurf für den Hochaltar der Eibelstädter Pfarrkirche (Q 80), dessen heutiger Hochaltar von 1695 sich offensichtlich an Preuß'schen Gestaltungsprinzipien orientiert, wenn auch in mißverständlicher, wenig durchdachter Weise. Nur wenige in dieser Zeit entstandene Hochaltäre für Klöster stammen nicht aus seiner Werkstatt: darunter die Altarausstattungen für die Kapuzinerklöster Ochsenfurt und Kitzingen, sowie die Klöster Himmels-
pforten und Heiligenthal¹²⁷.

75

104a 101b
105

Es kann also gesagt werden, daß die Würzburger Geistlichkeit samt einigen umliegenden Klöstern - der Stifter als auch die auftraggebenden Testamentarier des Gerolzhofener Hochaltars waren Mitglieder im Stift Haug gewesen - Preuß als Altarbauer bevorzugten. Zwischen Mainz und Bamberg ragen seine Retabel hervor durch originelle Grundrisse, ihre von Grund auf architektonische Auffassung, die keine Säulenkonsolen zuläßt¹²⁸, ihre ebenso harmonisch proportionierten wie schlanken Formen wie auch durch ihre bis dahin ungewöhnliche, gleichberechtigte Auffassung zwischen Architektur und Plastik, wozu die Aufstellung von Säule und Statue in gleicher Höhe zählt. Gut proportionierte, statuenlose Retabel findet man öfter¹²⁹, doch beides, große Statuen in eine Retabelkonstruktion sinnvoll eingebunden, bleibt eine Rarität. Auf diesem Gebiet leistet Preuß, der als Bildhauer im Figürlichen gewiß von vielen seiner Zeit übertroffen wird, Neues und Wegweisendes, von einigen frühen Ausnahmen, wie dem Freisinger Domhochaltar von Philipp Dirr und Rubens abgesehen.

24; 25

Neben kleineren Arbeiten für das Ritterstift St.Burkard (K 25. K 24) 1664/65, mit denen wohl in erster Linie seine Gesellen beschäftigt waren, befaßt sich Preuß auch mit dem Entwurf für eine neue Kopfleiste des Domkapitelischen Kalenders (K 43), der sowohl von den Domherren als auch von Bischof Schönborn dem dilettantischen Machwerk des Bamberger Stechers Seuffert vorgezogen wird. Da jener aber für sein halbfertiges Produkt schon eine Menge Geld kassiert hat, schickt man endlich - was bisher übersehen wurde - beide Entwürfe nach Nürnberg, um den vorgesehenen Stecher (Jacob?) Sandrart darüber entscheiden zu lassen. Mittlerweile durch M.W.Brod aufgefundene und publizierte Exemplare dieses von Kempter noch verschollen geglaubten Kalenders offenbaren, daß der Bamberger Stecher das Rennen gewonnen haben muß. Der ungeschickte architektonische Rahmen, das undiszipliniert wuchernde Ornament als auch die hilflos postierten Figuren sprechen gegen Preuß, so daß der bislang gültigen Zuschreibung an Preuß nicht zugestimmt werden kann. Dieses Kalenderblatt stellt alles auf den Kopf, was bisher über den Retabelbauer Preuß gesagt wurde. Bald darauf einsetzende Versuche, dieses unglückliche Produkt zu ersetzen, zeigen, wie unzufrieden man mit dem Werk des Bambergers gewesen sein muß. Der Vorgang um diesen wie auch die nachfolgenden Entwürfe um 1700 durch den Bildhauer Brandt beweisen, daß Bildhauer wegen der notwendig errichteten Rahmenarchitektur und des dekorativen Beiwerkes vor Malern wie Onghers und Rüll oder dem Architekten Petrini den Vorzug erhielten. Lediglich als Gutachter waren jene zugelassen. So bemängelt Rüll denn auch einige Punkte des Preuß'schen Entwurfes.

61b

Nach anfänglichem Briefwechsel ergeht im Juli 1667 an Preuß der ehrenvolle

Auftrag, das Hauptportal des neuerbauten Benediktinerkonventes in Fulda zu entwerfen und auch die plastischen Arbeiten dazu zu liefern (K 27). Ludwig Pralle gewann durch einen Archivfund 1974 dieses von ihm als erstes barockes Kunstwerk in Fulda bezeichnete Portal für Preuß zurück. In einer bischöflichen Kutsche reist Preuß zusammen mit dem inzwischen zum Fuldischen Baumeister avancierten Würzburger Steinmetzen Sebastian Villinger, der ihm den Auftrag verschafft haben könnte, nach Fulda, um dort zwischen dem 10. und 15. Juli die Portalentwürfe zu zeichnen.

Den dreiflügeligen Konventsbau hatte Villinger **erbaut**. Zwischen dem 25. Januar und dem 6. Februar 1668 ist Preuß mit Villinger **noch** einmal in Fulda, als mit dem Portalbau begonnen wird, der im Juni fertiggestellt ist. Rechtzeitig treffen dazu aus Würzburg die Säulenkapitelle und das Hauptwappen ein. Die drei Hauptstatuen des Salvator, Benedikt und Bonifatius, für die ihm Villinger den Stein aus Mainsandsteinbrüchen geliefert hatte, werden allerdings erst am 20. September 1668 aus Würzburg abgeholt. Wie in anderen Fällen hatte Preuß auch hier anscheinend den Termin nicht einhalten können.

Mit dem Portal steht Preuß in der Tradition seiner Vorgänger Kern und Junker, die zahlreiche Portalbauten entworfen und errichtet hatten¹³⁰. Dieses mit zwei prostylen Säulen und sechs gestaffelten Pilastern reich geschmückte Portal besitzt interessanterweise keine Giebelfragmente. Statt dessen sind dort gleichsam als Bollwerk gegen die mittlere, frei schwingend umfaßte Wappenkartusche, die Statuen aufgestellt. Über dem Scheitelpunkt dieses am flämischen Barock inspirierten, unkonventionellen Giebels bekrönt der Salvator in einer Muschelnische das Portal. In der Art, wie hier kanonische Architektur und freie bildhauerische Elemente eine wirkungsvolle Verbindung eingehen, reiht sich dieses Portal in die großartige Reihe seiner Retabel ein. Unter den Statuen, von denen heute zwei einen modernen Brunnen auf dem Borgia-Platz schmücken, ragt der blockhaft geschlossene, aber in seinem Mönchsgewand majestätisch emporwachsende Benedikt hervor. Sein kubisch aufgefaßter Rundschädel ist mit wenigen, aber überaus kraftvoll gemeißelten Akzenten besetzt, Ausdruck Preuß'scher Heroik.

48

Nur einen Monat später nach dem Geding zum Fuldaer Portal unterzeichnet er am 18. August 1667 den Vertrag zu einem weiteren großen Werk, dem Grabmal für den 1631 verstorbenen Würzburger Bischof Philipp Adolph v. Ehrenberg (K 28). Die Planungen dazu begannen schon 1664. 1665 verlegt Bischof Schönborn einen Preuß-Entwurf, woraufhin dieser einen "was mehr reputierlichen" und auch kostspieligeren anfertigt. Wegen des dazu benötigten Alabasters unternimmt Preuß zunächst auf eigene Kosten weite Reisen nach Thüringen, wahrscheinlich

32

Nordhausen, woher auch M.Kern schon Material bezogen hatte, aber auch an andere, ungenannte Orte (Q 85,12). Genommen wird schließlich Viernsberger Alabaster, den Preuß im September 1666 in Ickelheim besichtigt. Bei der Ausführung wird ihm zunächst sein langjährig bekannter Werkmeister Heinrich Eberhardt zur Seite gestellt, der aber bald darauf stirbt und durch den Steinmetzen Caspar Sporer ersetzt wird. Bedeutsam ist, daß der Preuß'sche Entwurf im letzten Augenblick auf Wunsch des konservativen Domkapitels geändert werden muß: Anstelle einer frei mit dem Allerheiligsten im Hochaltar kommunizierenden Kniefigur soll der betenden Bischofsstatue das traditionelle Kruzifix samt Betpult vorgesetzt werden. Beurteilt werden muß natürlich die Konzeption ohne Kruzifix, die auf italienischen, bzw. niederländischen-flämischen Brauch zurückgeht, während die Adoratio von Personen geistlichen Standes von Beginn an in Franken fast ausschließlich unter, später vor dem Kruzifix stattfindet. Das Motiv der mit verzerrten Gesichtern laut klagenden Putten ist dagegen mittelalterlich, aber für den Barock ist es typisch, daß er solche drastischen, an das Gefühl apellierenden Mittel wieder aufgreift. Die in verhaltenen Posen der Trauer leichtfüßig postierten Putten M.Kerns am Aschhausen-Grabmal sind dagegen Produkte überfälliger Konvention, die solche extremen Gefühlsäußerungen mied.

Bekrönte bei unzähligen Grabmälern seiner Vorgänger ein auferstandener Christus den Aufbau, so stellt Preuß in der sinnfälligen und vor allem einheitlicheren Sprache des Barock einen Posaune blasenden Puttenengel als Erlösungsmotiv für die andächtig betende Seele oben hin. Als einziger von den Engeln trauert er nicht. Das im letzten Krieg schwer zerschlagene große Monument aus Alabaster und schwarzbraunem Marmor gehört zu den ersten Werken, die Scharold auf archivalischer Grundlage für Preuß wiedergewann, das auch durch Johann Anton Oegg 1809 eine erste ausführliche Beschreibung erfuhr (K 28). Im Lob dieses Klassizisten, der für den Barock sonst nichts übrig hatte, wird der immanent klassizistische Grundzug bei Preuß deutlich, der sich in harmonischen Proportionen und gezügelter Ornamentik äußert. Im Gegensatz zum ökonomischen Sinn vieler handwerklich orientierter Bildhauer dieses Zeitalters, die jedes geschnitzte Detail extra in Rechnung stellten, könnte eine solche Zurückhaltung bei Preuß bedeuten, daß er Architektur und Bildhauerei gleichermaßen ernst nahm. Dementsprechend war ihm das Ganze wichtiger, was sich in der Tatsache äußert, daß die Architektur des schmückenden Beiwerkes nur an ganz bestimmten Orten bedarf¹³¹. Da ein Grabmal aber nun selbst nach der Auffassung des Domkapitels nicht einem Portal ähneln sollte¹³², mußte insbesondere der obere Abschluß von den klassischen Segment-oder Dreiecksgiebeln abweichen.

Hier waren der Phantasie des Bildhauers keine Grenzen gesetzt, aber es überrascht nicht, wie korrekt Preuß den Baldachin auf das Hauptgebälk mittels großer Konsolen setzt.

Ungewöhnlich lange, bis August 1669, verschleppt Preuß diese Arbeit, was seinen Grund in anderen Verträgen haben dürfte, nämlich dem Fuldaer Portal, den Statuen zum Hochaltar für St.Peter (1668, K 29) und den Arbeiten zu dem im Januar 1669 verdingten Hochaltar für die Marienkapelle (K 30). Dazu tritt in der Zeit zwischen dem 12.März 1668 und April 1670 bzw. 1672 ein heftiger Streit um eine in seinem Hof errichtete Kelterhalle und einen kleinen Vorgarten, der die Nachbarn behindert (Q 36;37;39;40). Während der Streit um das Kelterhaus, das an den Hof des Domherrn J.Ph.v.Elckershausen, genannt Klüppel, angrenzte, schnell durch Abriß beigelegt wird, dauert es mit dem "Gärtlein" länger, da sich hier anscheinend seine Frau einmischt, ihr Territorium mit allen Mitteln verteidigt, bis sie sich als die "bekannte lutherische Bildhauerin" bezeichnen lassen muß¹³³. "Via facti" wird es dann weggerissen. Diese Ereignisse haben sicherlich nicht zum Hausfrieden beigetragen, so daß in Erinnerung an frühere Zwistigkeiten mit seiner Frau die Ehescheidung zehn Jahre später nicht mehr völlig überrascht.

Im Dezember 1674 will Preuß dann auch sein Haus um 1000fl verkaufen, was er aber bald wieder zurückzieht (Q 42;43), vielleicht weil der Auftrag zum neuen St.Burkarder Hochaltar (K 32) dazwischen kam. Mit diesem hat es eine besondere Bewandnis auf sich. Das adelige Ritterstift möchte einen Hochaltar vom gleichen Muster wie ein ganz bestimmter in Ellwangen. Damit kann nur der 1661 errichtete Hochaltar für das gleichfalls vom fränkischen Landadel bevorzugte Stift St.Veit in Ellwangen gemeint sein. Um sich von diesem besonderen Retabel, das in der Hauptsache aus einem hochrechteckigen, reich geschnitzten Bildrahmen und einer tabernakelähnlichen Statuenwand bestand, ein Bild zu verschaffen, reist Preuß ca. zwischen dem 16.und 27.März 1675 per Kutsche nach Ellwangen. Die Rekonstruktion des Burkarder Hochaltars anhand der Akten und des Ongherschen Altarblattes bestätigt den Vorbildcharakter des ungewöhnlichen Ellwanger Retabels, nur daß er 1690 anstelle der Figurenwand einen heute in Büchold aufbewahrten Tabernakel erhielt.

Ende 1675 fällt die Vollendung seines zweiten Hauptwerkes, des Bronzegrabmals für den 1672 verstorbenen Bamberger Bischof Philipp Valentin Voit v.Rieneck (K 33). In seinem Testament vom 31.Dezember 1671 hatte jener für sich ein "Epitaphium von Metall" bestimmt und "das der Bildthauer Hans Philipps zu Würzburg eine invention und visierung mit gutem Fleiß fertige (Q 89,1)!"Dieses Grabmal hat vielleicht nicht zuletzt dank der außerordentlichen

39a

40a

41

Wertschätzung durch einige Bamberger Persönlichkeiten des frühen 19. Jhd., wie Murr, Heller und Landgraf die Purifizierung des Bamberger Doms überstanden. Es beeindruckt sowohl durch den feierlichen Zusammenklang des schwarzen Marmorsockels mit dem dunklen Bronzaufbau als auch durch seine Größe. Am stärksten aber wirkt die machtvoll auf eigenem Sockel fast frei aufgestellte Statue des Bischofs. Wenn Bruhns in diesem Motiv noch gegenüber dem 1659 entstandenen Grabmal Gleskers für Bischof M.O.v.Salzburg (Büste) einen Rückschritt erblickte¹³⁴, so hat er die Feinheiten bzw. außerordentlich starren Traditionen gerade bei der bischöflichen Standfigur verkannt. Es ist die erste Standfigur eines Bischofs, die so frei postiert ist und die einen eigenen, bis zum Boden reichenden, denkmalhaften Sockel besitzt, wie ihn bisher nur wenige Grabmäler weltlicher Fürsten aufzuweisen hatten. War am Salzburg-Grabmal noch in dem großen liegenden Gerippe das Vanitasmotiv vorherrschend gewesen, so dominiert am Preuß'schen Grabmal die Figur des Bischofs in bislang nicht gekannter souveräner Weise, zusammen mit der auf dem vorspringenden Podest angebrachten Inschrift, die alle Wohltaten des Verstorbenen aufzählt. Deshalb tritt hier auch die rahmende Architektur ganz im Sinne der Zeit (vergleiche die Grabmäler Rauchmillers) in den Hintergrund, was Kempter noch im Gegensatz zu Bruhns als Mangel empfand¹³⁵. Die Zuweisung dieses von der Forschung fast gänzlich mißachteten, nirgends abgebildeten Werkes geht auf Kempter zurück, der es zu Recht als eines der besten bezeichnete.

Mit der Errichtung dieses Grabmals hängt vielleicht jene von Karl Sitzmann (Q 41) gefundene Nachricht zusammen, in der der Bayreuther Bildhauer Georg Brenk den Markgrafen darum bittet, als Sachverständigen den Würzburger Baumeister und Hofbildhauer zuzulassen. Der Marmor zum Grabmal wurde nämlich, ebenfalls nach Sitzmann, 1672 (an anderer Stelle 1675, vgl. K 33) bei dem Markgrafen bestellt. Da Preuß auch den Alabaster für das Ehrenberg-Grabmal am Fundort besichtigte (Q 85,7), könnte es auch in diesem Falle des schwarzen Marmors so gewesen sein, der nach Sitzmann tatsächlich aus Brüchen bei Naila stammt. Bei dieser Gelegenheit könnte Brenk zumindest von Preuß gehört haben.

Zusammen mit dem Rieneck ist die Grabplatte in der Würzburger Festungskirche für den 1673 verstorbenen Johann Philipp v.Schönborn entstanden (K 31). In der Präsentation der Ganzfigur, in der Behandlung des Porträts sind sie unmittelbar vergleichbar, und dies trotz des Reliefcharakters, da auch die Bamberger Statue nur eine einzige, nämlich die frontale Hauptansicht besitzt. Selbst zu den beiden frühen Bronnbacher Grabplatten (K 2;4) bestehen noch genügend Vergleichspunkte, so daß offenbar wird, wie behutsam, aber beharrlich Preuß seine Vorstellungen vom Relief und der menschlichen Gestalt wandelt. Details

werden weniger wichtig behandelt, dafür konzentriert er sich auf das Große, Ganze, indem er die Massenwirkung des Körpers und den Kopf betont.

In seinem letzten Grabmal, dem 1681 entstandenen Wandepitaph für Propst Stromberg (K 39) deutet Preuß eine letzte Wandlung an: sowohl der Porträtkopf als auch die Gewandung zeigt einen bis dahin ungewohnten Anflug von lebendiger Ausstrahlung, der sich besonders im Ausdruck der Augen, in den Händen und in den kleinteilig und nachgiebig modellierten Falten manifestiert. Die Vorstellung der Dreiviertelfigur ist jedoch noch dem alten starren Schema der Grabplattenfigur verhaftet, so daß sie sich im Vergleich zu römischen Halbfigurenporträts dieser Epoche in dem Medaillonrahmen wie ein Fremdkörper ausnimmt, da jegliche Aktivität, wie Sich-Herausbeugen, Armgestik oder Kopfwendung vermieden ist.

Im Zusammenhang mit der Erstellung dieses Grabmals erfährt man die Nachricht, daß Preuß sein Haus verkauft hat und nun den Käufer, das Domkapitel, darum bittet, wegen seiner noch zu erledigenden Aufträge gegen Mietzins in dem Haus weiter wohnen zu dürfen, da er auch dort seine Werkstatt betreibe (Q 47). Wie berichtet, wollte er es schon im Dezember 1674 für 1000fl verkaufen (Q 42). Interessent war das Domkapitel gewesen, das es wegen der günstigen Lage zum Dom als Vikarie einrichten wollte. Im Juni 1675 hatte Preuß seinen Anschlag endgültig zurückgezogen (Q 43). Über die Gründe zu seinen Verkaufsabsichten kann man nur Vermutungen anstellen, denn zu dieser Zeit hatte er gerade das Rieneck-Grabmal vollendet, was nicht dafür spricht, daß seine Hand nicht mehr gefragt war.

Vom 29.März 1681 datiert die Nachricht (Q 46), daß Preuß sein Haus wieder für 1000fl verkaufen würde. Interessent ist diesmal ein Fuchs v.Dornheim, der diese zu zahlen bereit ist, um das Haus dann als Schuldrückzahlung dem Domkapitel zu überlassen. Das Holzhaus, das der Dombaumeister auf nicht mehr denn 800 bis 900fl veranschlagt, wird bei dieser Gelegenheit genauer beschrieben: "Seye von holtz, habe 2 große, und 2 kleine stuben, und etliche cammern, hette ein kleines höflein, und waschkessel, und stallung, und 2 gewölbe Keller zu 30 Fuder, darin bisweiln wasser komme, und der Zeit über 12 Fuder maß darin nit liegen" (Q 46). Am 3.Mai 1681 erfährt man, daß die Weinfässer, die im Kaufpreis nicht enthalten sind, bereits fast alle ausgeräumt seien. Das Haus, für das Herr Fuchs v.Dornheim 900fl bezahlt hat, solle der Subcantorei oder der Vikarie Kaulenberg gegeben werden (Q 46/48). Vom 14.Juli datiert die Bitte unseres Bildhauers, seiner Werkstatt halber und weil er schon "etlich und 70 Jahr alt", das Haus weiterhin gegen Mietzins bewohnen zu dürfen (Q 47).

Auch jetzt ist kein triftiger Grund für den Hausverkauf auffindbar, denn

gerade in den letzten drei Jahren hatten ihn große Aufträge von Bedeutung erreicht, so die Hochaltäre für Kloster Bildhausen (1679, K 36), Wechterswinkel (1679/80, K 38) und Gerolzhofen (1679/80, K 37). Auch in anderer Hinsicht war er noch gefragt, denn 1679 hatte er dem jungen Dombaumeister Joh. Joseph Thomann ein halbes Jahr lang pro Tag eine Stunde Unterricht im Abreißen, also Architekturzeichnen, gegeben (Q 44;45). Das versprochene Lehrgeld von 16fl muß er allerdings erst vor dem Domkapitel einklagen. Schulden dürfte er also kaum gehabt haben. Überdies hatte er sich 1678 noch einen Morgen Acker bei Kloster Himmelspforten gekauft (Q 49), besaß also zusammen mit zwei Weinbergen und einem Haus einen ansehnlichen, wenn auch im Vergleich zu anderen Handwerkern bescheidenen Besitz¹³⁶. Verständlich wäre es, wenn er sich altershalber nach so viel Arbeit nun zurückziehen wollte, doch hat er einerseits noch einige "Abriß in handen" (Q 47), also Aufträge und ist zum anderen zwei Jahre später schon wieder mit einem Hochaltar beschäftigt, diesmal für das Dietrich-Spital (K 40), einem bislang unbekanntem, aber verschollenen Werk. Da er aber 1681 zusammen mit dem Haus auch einen Weinberg im Münchberg verkauft (Q 49), muß er doch ernsthaft mit der Auflösung seines Hausstandes beschäftigt gewesen sein.

Die tieferen Ursachen könnten familiärer Natur sein und mit seiner Frau bzw. seinem Gesellen Johann Michael Rieß zusammenhängen, der mindestens seit 1679 (Hochaltar Bildhausen, Q 91) in seiner Werkstatt arbeitet. Dieser erreicht nämlich eine Scheidung und heiratet Susanna Preuß, geborene Kern am 10. Juli 1683 im protestantischen Mainstockheim, wo Rieß seine eigene Werkstatt gründet (Q 50)¹³⁷. Dieses gewiß ungewöhnliche Ereignis, das einiges Aufsehen erregt haben wird, wird ein längeres Vorspiel gehabt haben, was der Heirats- eintrag im Mainstockheimer Kirchenbuch auch andeutet: Rieß stand im Verdacht, schon lange Jahre mit der Frau seines Meisters zusammengelebt zu haben (Q 50; 15). Die konfessionelle Mischehe ermöglichte sicherlich die Scheidung, deren juristischer Grund vielleicht unter dem Anklagepunkt Ehebruch seitens der Ehefrau vermutet werden kann¹³⁸. In Anbetracht dieses nicht der Tradition entsprechenden Vorganges - gewöhnlich heirateten die Gesellen erst die Witwen ihrer Meister - müssen wir uns mit der Erkenntnis bescheiden, daß Preuß binnen zwei Jahren Haus und Frau verlor. Susanna Rieß stirbt am 20. September 1702 "wunderlich und unversehens an zu viel eingenommenem opio"¹³⁹. Ob er mit dem Hausverkauf seinem Gesellen Rieß die Aussicht auf eine baldige Übernahme der Werkstatt nehmen wollte, oder einen Weggang vielleicht zu seinem in Nürnberg lebenden Sohn plante, wird man nie wissen¹⁴⁰. Tatsache ist, daß nach dem Hausverkauf zunächst einmal alles beim alten bleibt, denn für 1682 entrich-

tet er noch seine Stadtsteuer (Q 51), für 1684 und 1685 anscheinend auch noch die Contributionssteuer (Q 52), die er aber einem anderen Steuerprotokoll zufolge für 1684 schuldig blieb (Q 53). Rätsel gibt der Eintrag in den Stadteuerrechnungen zwischen 1683 und 1686 auf, denn dort bezahlen die alte Summe "Philipß Preußen Bildthauers Erben" (Q 51). Ein Kreuz (für den Tod) ist wie in anderen Fällen neben seinem Namen nicht zu finden, auch nicht der Zusatz "seel." wie bei anderen Verstorbenen. Wer die Erben sind und was Preuß ihnen nach dem Hausverkauf Steuerpflichtiges vererbt haben könnte, ist ungewiß. Falls die Käufer seines Hauses gemeint sein sollten, so müßten schon 1682 die "Erben" seine Steuer übernommen haben, was nicht der Fall ist. Sicher ist bei alledem nur, daß Preuß am 18. Februar 1683 noch gelebt haben muß, als mit ihm der Vertrag zum neuen Hochaltar für das Dietrich-Spital ausgehandelt wird (Q 98). Dies ist zugleich die letzte sichere Nachricht von ihm, denn sein Todesdatum ist weiterhin unbekannt. In Würzburg ist er jedenfalls laut den von Kempter noch vor dem Krieg durchgesehenen Matrikelbüchern sämtlicher Würzburger Pfarreien nicht gestorben¹⁴¹. Im Forchtenberger Matrikelbuch steht hinter dem Hochzeitseintrag die Notiz "Obiit Herbipoli A° 1683"¹⁴², das Kempter für irrtümlich hielt, wohl zu Recht, denn die Forchtenberger waren zumindest über die Ehescheidung prompt informiert, was aus den Leibeigenensteuerregistern hervorgeht, die Susannas Lebensweg genauestens verfolgen (Q 15). Immerhin wäre es denkbar, daß Preuß im Jahre der Ehescheidung bzw. der Wiederheirat seiner Frau auch gestorben ist. Einzig die Zahlung der Contribution für 1684 und 1685 scheint seine Anwesenheit noch zu bestätigen (Q 52), doch läßt es sich im Falle des Dombaumeisters Johann Joseph Thomann belegen, daß dieser noch zwei Jahre nach seinem Tod (12. Aug. 1688) in den Stadtsteuerbüchern als Beitragszahler aufgeführt wird ohne Hinweis auf seinen Tod oder Erben¹⁴³. Es ist also auf diese Steuerbücher kein absoluter Verlaß.

Alle nach 1683 folgenden Werke sind ausnahmslos nur durch Scharolds Rechnungsauszüge bezeugt, denen er den Namen Preuß einfach vorsetzte, wobei Zweifel angebracht sind, ob die Rechnungen wirklich den Namen Preuß genannt haben. Die von ihm in Anführungszeichen gesetzten Originalzitate enthalten seinen Namen nicht. Dort wird nur anonym der "bildh." angeführt. Dieser mißliche Umstand ist aus zahlreichen Rechnungsserien bekannt.

Doch enthalten gerade die Dombaurechnungen, aus denen Scharold zitiert haben dürfte, ein Gegenbeispiel, wieder durch Scharold überliefert, der ganze, heute verschollene Rechnungsserien noch durchsehen konnte. Es sind dies die Quellen zu den kleinen Arbeiten im Dom 1659/60 (K 19. Q 77/79); deren Zitate den Namen unseres Bildhauers im laufenden Text enthalten. Da Rechnungsserien

aber abrupt von einem Jahr auf das andere ihr bewährtes System ändern können, das ausführlich oder knapp gehalten sein kann, den Namen stets nennt oder nie, kann dies nicht als Beweis gelten. Wie man die Dinge auch dreht oder wendet, letztenendes muß man Scharold vertrauen, daß seine Zitate unter der Rubrik "Dem Bildhauer Preuß" oder ähnlich, aufgezählt waren.

Glaut man ihm - und welches Motiv sollte Scharold geleitet haben, Preuß ein paar verlorene Werckchen zuzuschustern? - dann hat Preuß noch folgende Werke geschaffen: 1684/85 zwei Altäre, für die er wenigstens 120 fl erhält, und die im Auftrag des Domkapitels errichtet worden sein müssen, da sie in den Dombaurechnungen verzeichnet sind; 1685/86 ein Modell für 30 fl für den seit langem geplanten neuen Domhochaltar, das nachweislich im Auftrage des Dombauamtes angefertigt worden war (K 45); sowie abschließend 1688/89 sieben tönerner Bilder zu dem neuen Kachelofen im Kapitelsaal und die Modelle zu den Historien St.Kilian et Sociorum, ebenfalls für den Kachelofen, als auch das dazu notwendige Steinwerk, wofür er zusammen 81 fl erhält (K 46).

58

Daß Preuß noch solange gelebt hat, dafür spricht auch der laut der Klosterchronik 1687 errichtete riesige Hochaltar für die Reurerkirche (K 41), dessen Retabelkonstruktion samt der Dekoration nur von ihm noch entworfen worden sein kann. Die Zuschreibung der Statuen durch Himmelstein an Preuß, die Kempfer kritiklos übernahm, kann nicht akzeptiert werden, wengleich unser Urteil nur auf einigen wenigen Photos beruht. Immerhin erkennt man soviel, daß sie nicht von ihm oder J.C.Brandt stammen können, sondern am wahrscheinlichsten von zwei letzten getreuen Gesellen seiner Werkstatt. Dieses Retabel, dessen ursprüngliche Gestalt anders als bei Kempfer doch unschwer rekonstruiert werden kann, zeigt noch einmal in seinem sechssäuligen Grundriß die ganze, einfache, strenge Harmonie, die alle Werke dieses Bildhauerarchitekten auszeichnet.

K 1: Ein Neptun und drei weitere Statuen für einen Wandnischenbrunnen auf
Schloß Haltenbergstetten 1636/37

Verschollen

Quellen: Q 54,1-29; bes.2,3,6,10,15,19,20,25

Lit.: --- , allgemein: Hermann Heuß, Hohenloher Barock und Zopf.1937,43 mit
Grundriß

Das heute zum Haus Hohenlohe-Jagstberg gehörende Schloß war 1632 in Hatzfeldtschen Besitz gelangt¹⁴⁴. Der Springbrunnen im Schloßhof war Teil umfangreicher Erneuerungsarbeiten seit 1635 unter der Leitung des Würzburger Hofbaumeisters Michael Kaudt, dessen Bauberichte von 1636 neben den Amtsrechnungen Niederstetten 1637 die einzige Grundlage für dieses bisher unbekanntes und früheste Werk des Preuß bilden.

Kaudts Kostenvoranschlag vom 10.März 1636 (Q 54,1-2) sah "4 Pronwerckh" von einem Bildhauer, also Brunnenstatuen für 200 fl vor. Trotz dieser relativ hohen Summe, die für lebensgroße Figuren spräche (ungewiß bleibt, ob darin Stein- und Transportkosten enthalten sind), darf man annehmen, daß sie für den nicht allzugroßen Innenhof unterlebensgroß gedacht waren, oder doch zumindest verschieden groß, wie aus der folgenden Nachricht ersichtlich.

Am 24.Juni 1636 (Q 54,3) ist ein "Nebenbild" fertig, das andere wird begonnen, und der Stein zum "großen Bild mit dem Löhen (Löwen)" wird gerade gebrochen. Eine Woche später hören wir (Q 54,6), daß der Bildhauer, der offensichtlich in Haltenbergstetten arbeitet (Q 54,16,24), mit den Nebenbildern in drei Monaten fertig sein will. Am 20.Sept.1636 (Q 54,15) arbeitet der Bildhauer an dem Modell für das große Bild; den Stein dazu will er im Estenfelder Bruch bei Würzburg holen.

Die Rechnung des Jahres 1637 (Q 54,19) nennt dann endlich eine der Hauptfiguren beim Namen, nämlich Neptun, den Preuß, dessen Name hier erstmals genannt wird, eigenhändig mit Öl imprägniert (Q 54,25). In der Hand hielt der Neptun einen kupfernen und vergoldeten Dreizack, eine Würzburger Arbeit (Q 54,19). Über die Ikonographie der übrigen drei Figuren, insbesondere über das große Bild mit dem Löwen, vielleicht ein Herakles wie an A.de Vries' Augsburger Brunnen, erfahren wir nichts. Daneben fertigt Preuß noch einige andere Bilder, die ursprünglich nicht in seinem Vertrag enthalten waren und ein Wappen (Q 54,19). Laut Q 54,20 sind am 6.Juli 1637 die Statuen bereits fertig.

Über die Anlage des Springbrunnens läßt sich nur soviel sagen, daß hinter

dem Brunnenkasten, der von einer steinernen Galerie des Würzburger Steinmetzen H.Eberhardt (Q 54,18) umgeben war, sich eine Muschelnische befand, die mit drei Wasserhähnen versehen war (Q 54,8). Da neben dem Brunnenkasten eigens "Architektur" erwähnt wird (Q 54,10), darf man vielleicht im Zusammenhang mit der Nische an eine rahmende Ädikulaarchitektur denken, da der Begriff Architektur im 17.Jhd. in der Regel die Vorstellung einer Gliederung mit klassischen Bauelementen wie Säule oder Pilaster beinhaltet. Die gerahmte Nische wird den Neptun aufgenommen haben, während die Nebenbilder vielleicht am Fuße seines Sockels als Wasserspeier dienten oder als Statuen oberhalb der Rahmenarchitektur in Wandnischen aufgestellt wurden, wie man es bei Portalen, weniger bei Brunnen kennt.

Zur Wasserversorgung des Brunnens im hochgelegenen Schloß wurde ein eigenes Pumpenhaus im Tal errichtet ("unden in das Pronhaus, da die Wasserkunst stehet", Q 54,17). Die 323 Pfund schwere und 129 fl teure, "Wasserkunst" genannte Pumpe stellte im Januar bis März 1636 der Nürnberger Rotgießer Hans Wurzelbauer her (Q 54, 12,27)¹⁴⁵. Eine ähnliche "Pumpe oder Wasserkunst" bewundert 1663 der französische Reisende Balthasar de Monconys am Fuße der Würzburger Festung, die das Wasser in drei Rohren vom Main herauf auf das Schloß pumpte¹⁴⁶.

In den folgenden Jahren muß die Anlage beschädigt worden sein, denn 1640 schätzt M.Kaudt die Reparaturen auf 400 fl (Q 54,27). Nachdem Preuß 1649 Haltenbergstetten verlassen hatte, repariert Georg Philipp Kolb, der bis zu M.Kerns Tod 1648 in dessen Werkstatt gearbeitet hatte, den Brunnen, indem er den Neptun und die "Stückher" wieder einsetzt und mit Öl tränkt (Q 54,29). Abgetragen wurde der Brunnen vielleicht unter den Hohenlohe, die Mitte des 18.Jhd. das Schloß umbauten und erweiterten¹⁴⁷.

Der Brunnen war ein Gemeinschaftswerk des Architekten M.Kaudt, des Bildhauers Preuß und dessen Vaters Dietrich Preuß, dem als Brunnenmeister (Q 54,12,21-26) zusammen mit C.Merten (Q 54,19) die wassertechnischen Arbeiten oblagen. Den Entwurf wird Kaudt vielleicht zusammen mit Ph.Preuß geliefert haben, wengleich die Idee dazu durchaus Melchior v.Hatzfeldt selbst zuge-
traut werden könnte, wie seine Ideen und Skizzen zu dem Grottenbau in Haltenbergstetten 1642/43 beweisen (Q 63;65). Er hatte auch Gelegenheit gehabt, eine verwandte Brunnenanlage, die unter Bischof Ehrenberg (1623-31) entstanden war, im Hof des Schlosses Mainberg bei Schweinfurt kennenzulernen, als er diesen Würzburger Amtssitz kurz zuvor von den Schweden zurückerobern konnte. Es ist ein von einer Ädikula nur locker gerahmter Wandnischenbrunnen, dessen Hauptfigur, ein Herakles nach dem Typus Farnese, nicht zum ursprünglichen

Bestand gehören dürfte¹⁴⁸.

K 2: Grabstein des Abtes Johannes Feilzer, gest. 3.Sept. 1637

Ehem. Klosterkirche Bronnbach, an der Wand zwischen den Kapellen im nördlichen Querhaus. Ursprüngliche Lage laut Versatzmarke im Boden vor dem linken Chorbogen.

Graugrüner Sandstein, lebensgroß; an der linken Hand Ergänzungen.

Relieftiefe ca. 5cm.

Inschrift: ANNO.DMI. 1637 REGIMINIS. 19.3.SEPTEMB: OBIIT. ADM. RDV.
DNS. JOANNES. FEILZER. HVIIVS. MONRII. ABBAS. CVIUS. A¹IA.
R. IN. PACE. AMEN.

Quellen: Q 55?

Lit.: Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, IV Bd. Kreis Mosbach, 1.
Abt. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirktes Wertheim, bearbeitet von A.v.
Oechelhäuser 1896, 72 Nr.80

Zuschreibung

Ob der genannte Rechnungseintrag unter Q 55 diese Grabplatte bereits mit einschloß, mag man bezweifeln, da der Bildhauer so kurz nach dem Tod des Abtes am 14.Sept. 1637 dafür bezahlt wird. Der gleichartige Grabstein seines Nachfolgers (K 4) kostet allein jene 14 fl, die hier für mehrere Steine ausgegeben werden. Ein schlichter, figurenloser Grabstein wie der für den Prior C.Geys im westlichen Kreuzgang (1640) war dagegen schon für 3 fl zu haben¹⁴⁹. Da die Rechnungsbücher 1638/39 keinen Eintrag enthalten, bleibt die Datierung und Zuschreibung auf archivalischer Grundlage also ungewiß¹⁵⁰. Doch darf angenommen werden, daß eine Grabplatte nicht allzulange nach dem Tod des betreffenden angefertigt wurde, wie es auch Bronnbacher Brauch entsprach¹⁵¹.

Die Zuweisung erfolgt im Vergleich mit der 1641 datierten Platte des Abtes Joh. Thierlauf, die von dem "Würzburger Bildhauer", der nur Preuß heißen kann, geschaffen wurde (K 4). Sie lagen früher unmittelbar nebeneinander vor dem linken Chorbogen. Oechelhäuser wies im Inventar die beiden Platten bereits demselben "Steinmetzen" zu.

Das Schema mit der Ausbuchtung über der Mitra und dem Wappen zu Füßen des Abtes entspricht Bronnbacher Tradition und hat Vorläufer in den Grabplatten der Äbte Joh. Knoller (1583) und Wiegand (1602). Jene erwecken jedoch noch nicht den Eindruck einer frei stehenden Porträtstatue wie unsere Feilzer-Platte, da die Inschriftenumrahmung samt der knappen Mitraaussparung so eng gefaßt ist, daß sie eher an den alten Typus der Liegefigur erinnern. In Würzburg ist diese Art der Darstellung z.B. unter den geistlichen Grabsteinen

im Domkreuzgang unbekannt.

Der Bildhauer hatte sich in Bronnbach offenbar eng an das traditionelle Muster zu halten. Von der Thierlauf-Grabplatte, die hier ebenfalls erstmals Preuß zugewiesen wird, unterscheidet sich diese Platte auffallend durch größeren
4a Detailreichtum. Das gilt ebenso für das stärker durchfurchte Porträt wie für die gehäufte Faltenbildung des Gewandes, wenngleich damit auch unterschiedliche Stoffqualitäten (Kasel und Pluviale) charakterisiert werden. Sogar die Inschrift ist noch zusätzlich mit schmalen Rahmenleisten versehen, die später wegfallen. Während bei der Feilzer-Platte die Inskriptionen und Faltenschläge eine lebhafte
4b Oberfläche hervorrufen, imponiert das Thierlauf-Porträt durch souveräne, monumentale Erscheinung, bedingt durch eine ruhige, kräftig schwellende Oberflächenmodellierung.

Das Standmotiv mit den leicht kontrapostisch gesetzten Beinen verbindet beide Platten, unterscheidet sich aber doch in einem gewichtigen Punkt. Bei dem älteren Grabstein ist das Standbein mit dem Stab kombiniert, während bei der Thierlauf-Platte das Nebeneinander von Spielbein und Stab eine freiere Haltung der Person bewirkt. Das schwerfälligere Motiv des Aufstützens verwandelt sich so in ein lockeres Festhalten des Stabes.

Der kleinste gemeinsame Nenner beider Grabmäler offenbart sich in der harten, teilweise unhomogenen Faltenbildung, wie sie besonders an den Aufschlagsfalten über den Füßen deutlich wird. Wenn auch am Thierlauf alles weicher und zurückhaltender verläuft, ist die gemeinsame Hand doch erkennbar.

Einige Übereinstimmungen mit späteren Werken bestehen in folgenden
31a Details: Die scharf geschwungenen Augenbrauen kehren am Fuldaer Bonifatius (K 27) wieder, die runden Stabfalten mit der charakteristischen kleinen Eindelung am Boden an der Rieneck-Statue (K 33), die drei scharf eingegrabenen
41 Falten im äußeren Augenwinkel an der Amplexusgruppe (K 6), dem Fuldaer
6a Benedikt (K 27), dem Löwen des Pleicher Tores (K 16) und der Schönborn-Grabplatte (K 31), mit der ihn auch die gefällig gerundete Mitraform verbindet.
38

In diesem nunmehr ersten noch erhaltenen Werk des Preuß stellt der Bildhauer die für sein weiteres Schaffen gültige Auffassung der Standfigur vor, während er im Detail, in der Faltensprache, wie schon die Thierlauf-Grabplatte zeigen wird (K 4), noch bis zu seinen letzten Werken einigen Wandlungen unterworfen sein wird.

K 3: 24 Wappen für Bischof Hatzfeldt, 1639

Verschollen

Quellen: Q 56;57

Lit.: ---

Diese bislang unbekannte Arbeit bestand aus 24 bischöflichen Wappen für Stuhllehnen, wofür Preuß am 20. Nov. 1639 12 fl erhielt. Die Stühle, deren Rahmen der Bamberger Kapitelschreiner Hans Schmidt schnitzte, waren für das Bamberger Lustschloß Geyerswörth gedacht. Preuß wird als Würzburgischer Bildhauer bezeichnet, also nicht ausdrücklich als Hofbildhauer, wie er ein Jahr später bei seiner Hochzeit genannt wird. Dennoch ist diese Arbeit für den Würzburger und Bamberger Bischof Franz v. Hatzfeldt, für den er schon 1636/37 auf dessen Schloß Haltenbergstetten gearbeitet hatte (K 1), ein weiteres Indiz dafür, daß er den Status eines Hofbildhauers inne hatte.

K 4: Grabstein des Abtes Johannes Thierlauf, gest. 21. April 1641

Ehem. Klosterkirche Bronnbach, an der Wand zwischen den Kapellen im südlichen Querhaus. Ursprüngliche Lage laut Versatzmarke im Boden vor dem linken Chorbogen neben der Feilzer-Grabplatte (K 2).

Rotsandstein, lebensgroß. Relieftiefe ca. 5cm.

Inscription: ANNO DNI. 1641. 21. APR: O: REVENDISS: PATER. AC DNS JOAES
THYRLAVF HERBYPOLENS, HVI, LOCI ABBAS REGIM: SVI. ANN:
3. MENS: 7. DIE: 14 CVI, AIA. DEO. VIVAT.

Quellen: Q 59

Lit.: Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, IV. Bd. Kreis Mosbach, 1.
Abt. Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirkes Wertheim, bearbeitet von A.
v. Oechelhäuser 1896, 71 Nr. 77

Zuschreibung

Diese Grabplatte für den am 21. April 1641 verstorbenen Abt Johannes Thierlauf steht im engsten Zusammenhang mit der Grabplatte Abt Feilzers (K 2), dessen Zuschreibung an Preuß sich vor allem auf dieses Grabmal gründet.

Laut Rechnungseintrag (Q 59) wird am 7. Aug. 1641 ein Würzburger Bildhauer mit 14 fl für den "gemachten Grabstein" des verstorbenen Prälaten bezahlt. Daß mit dem Prälaten Abt Thierlauf gemeint ist, davon kann man ausgehen, während für die Identität zwischen dem "bildthauer zue Würzburg" und Preuß erst der Nachweis erbracht werden muß¹⁵². Wenn die gewiß auf Quellen beruhende Nachricht Zieglers stimmt, daß Preuß am 8. Juli 1641 von Bischof Hatzfeldt aus Bamberg nach Würzburg berufen wurde (Q 58), dann könnte dies im ursächlichen Zusammenhang mit dem Auftrag zu dieser Grabplatte stehen. Die Monatsfrist zwischen diesem und dem Rechnungsdatum könnte jedenfalls für die Anfertigung der Platte ausreichen.

Im Typus gleicht die Platte ihrem Vorgänger. Nur der diesmal glatte Inschriftenrahmen orientiert sich an der älteren Grabplatte für Abt J.Knoller (1583). Die bemerkenswerten Unterschiede zum Feilzer-Grabmal, die manchem unvereinbar erscheinen mögen oder doch wenigstens an eine Art Lehrer-Schüler-Verhältnis denken lassen, werden im Kapitel "Plastik" erörtert. Hier geht es einzig um die Zuschreibung.

3 Der Abt ist als lebensgroße Standfigur im Flachrelief dargestellt. In seiner Rechten trägt er die Bibel, in der Linken hält er den Krummstab, das Zeichen seines Amtes. Die Arme sind so stark verkürzt wiedergegeben, daß neben den kräftigen Händen fast nichts von ihnen zu sehen ist. Sein Wappen lehnt, genau die Plattenmitte markierend, am rechten Schienbein. Daran erkennt man die leicht exzentrische Fußstellung und den daraus resultierenden kontrapostischen Aufbau der Figur. Obwohl dieser durch die parallele Fußstellung und das nur minimal vorgedrückte linke Knie eher verschleiert als sichtbar wird, genügt doch die äußere Linienführung der Gewänder und die Modellierung der Kasel, um das Heraustreten der linken Hüfte anzudeuten. Der kerzengerade, randparallel geführte Krummstab dient als Maßstab für die leichte Bewegung des Körpers. Er ist nicht mehr Stütze wie am Feilzer-Grabmal, sondern nurmehr gehaltenes Attribut. Die dank der Beherrschung minimaler Oberflächenqualitäten erreichte Bewegungsfähigkeit führt zu einer ruhigen, monumentalen Auffassung der Standfigur, wie sie in Ansätzen schon die Feilzer-Grabplatte gezeigt hatte. Dort hatte jedoch die Kombination von Stab und Standbein mit deutlicher vorgestelltem Spielbein zu einem schweren, lastenden Stützmotiv geführt, welches zusammen mit der unruhigen Oberflächenmodellierung und des sorgenvollen Gesichtsausdruckes nicht Ruhe, sondern Spannung ausstrahlte. Ruhe erzeugt besonders die glatt und sanft gewölbte Kasel, die den eminent plastisch aufgefaßten Kopf um so wuchtiger hervortreten läßt.

2 Er ist wie der seines Vorgängers in Dreiviertelansicht wiedergegeben und blickt noch ein wenig mehr mit den gebohrten Pupillen zur rechten Seite. Plastische, nicht graphische Mittel dominieren und tragen wesentlich bei zu der eindringlichen Wirkung dieses Porträtkopfes, welche Bezeichnung er im Vergleich zu den übrigen fränkischen Produkten dieser Zeit durchaus verdient. Hier konzentrieren sich alle Bemühungen um Ausdruck, insbesondere in den tiefliegenden, schwer gefaßten Augen, was die ein wenig ungeschlachte Mitra noch unterstreicht.

4b Der halslos dicht auf den Schultern sitzende Kopf, der gedankenverlorene Blick, die kraftlosen Hände bewirken zusammen mit der allgemein statischen Ruhe einen etwas schwerfälligen Eindruck, der mehr oder minder bei allen späteren Preuß-Statuen anzutreffen ist. Wenig augenfällige, aber konsequent

kontrapostisch aufgebaute Haltung kennzeichnet noch die bronzene Rieneck-Statue (K 33). Selbst die gratigen V-Falten über den Füßen finden sich dort wie auch früher am Fuldaer Bonifatius (K 27). Auch der linke Zisterzienserheilige am noch im gleichen Jahr begonnenen Bronnbacher Bernhard-Altar (K 6) zeigt dieses Motiv. Mit diesem Heiligen gemeinsam hat die Abtfigur den hoch angesetzten, wenig sichtbaren rechten Arm, wie auch das seitliche Herumgreifen um den Stab. Die schwer in die Stirn gedrückte Mitra begegnet wieder an dem Fuldaer Bonifatius (K 27), der Schönborn-Grabplatte (K 31) und der Rieneck-Statue. Die sorgfältig ausgehauenen Fransen, die mit denen des Feilzer fast identisch sind, haben ihre gröberen Nachfolger am Ehrenberg- und Schönborn-Grabmal und dem Rieneck. Auch in der einfachen, aber wohlgeformten Wappenkartusche bestehen zahlreiche Verbindungen zu den späteren Produkten. Es ist gleichsam seine Grundform.

Im Vergleich zu dem Feilzer bewegt sich dieser Thierlauf freier, ganz abgesehen von den starren, eingezwängten Figuren der Vorläufer in Bronnbach. Der glatte Rahmen, der wenig vertiefte und sanft überleitende Hintergrund dienen der Statue mehr als Folie denn als Eingrenzung. Wie die Mitra sich oben ihren Raum nimmt, so lappt das Gewand unten über die Inschrift, was am Feilzer nur angedeutet war. Solche Freiheiten mag er sich an Riemenschneiders Scherenberg- oder Bibra-Grabmal abgeschaut haben, wo die Gewänder über die Konsole fließen. Noch tiefer zurück ins Mittelalter muß man gehen, um Grabplatten zu finden, wo die Inschrift nicht Rahmung, sondern frei auf die Grundplatte eingeschlagen ist, ohne die Statue einzugrenzen. In der Renaissance und weiter zurück sind die historischen Vorbilder für solche, hier erstmals wieder spürbar werdende absolute Dominanz der Statue ohne Beiwerk zu suchen, zumindest im Hinblick auf geistliche Grabmäler. Diese Konzentration auf das Wesentliche kennzeichnet auch alle späteren Werke des Preuß.

K 5: Die Münnerstädter Rosenkranzmadonna, Februar/März 1642

Quellen: Q 60;61

Lit.: KDB Bad Kissingen (1914),140,192
Bruhns 1923, 478, Anm.1060
Kempter 1925, 18ff.,128

Diese 2,20m große Holzfigur hing bis 1851 als Chorbogenmadonna in der Stadtpfarrkirche, von wo aus sie über das Portal der im 2. Weltkrieg zerstörten Marienkapelle versetzt wurde. Bruhns fand, auf dem Inventarwerk fußend, die Quellen zu diesem Werk, konnte aber mit dem dort angeführten Würzburger Hofbildhauer nichts anfangen, den Kempter dann überzeugend mit Preuß identi-

Gestiftet hatte für das "hangende Mariae bild" am 8.Dez. 1641 ein anonymer Verehrer der Rosenkranzbruderschaft den Betrag von 120 fl (Q 60) und 1643 nocheinmal 60 fl, da dieses Bild in der vergangenen Weihnachtszeit die "Weimarrische Armada" von der Stadt abgehalten habe (Q 60), ein Ereignis, das noch heute alljährlich in einem großen Festspiel in Münnerrstadt gefeiert wird¹⁵⁴.

Preuß werden für das 8 Schuh hohe Holzbild 36 fl, dem Würzburger Hofmaler Johann Christoph Keeß für die "Illuminierung" des Werks 160 Rthlr versprochen (Q 60)¹⁵⁵. Keeß, der schon vorher für die Bruderschaft arbeitete¹⁵⁶, hat vermutlich Preuß empfohlen. Die erste Abschlagszahlung ("ahngab") über 10 Rthlr erhält er denn auch über den Maler am 20.Feb. 1642. Die Schlußzahlung von 22 fl (zusammen 36 fl) ist noch in der ersten Rechnung 1642/43 verzeichnet, die erste Zahlung an Keeß datiert vom 14.April (1642?) (Q 60). Im gleichen Rechnungsjahrgang werden diesem noch 85 fl ausbezahlt (Q 61). Die zweite, im Oktober 1643 begonnene Rechnung verzeichnet am 11.Dez. (1642?) die Ausgaben für den Schlosser, der das Marienbild aufgehängt hatte (Q 61). Da die folgenden Ausgaben alle das Datum 1644 tragen, wird man vermuten können, daß das Marienbild im Dezember 1642 fertig gefaßt an seinem Bestimmungsort aufgehängt wurde¹⁵⁷. Daraufhin deuten auch die Transportkosten für das Bild, die gleich zu Beginn der 1643er Rechnung stehen, als auch das Weihnachten 1642 bewirkte Wunder, welches notwendigerweise das Vorhandensein des Bildes erfordert. Nimmt man die erste Zahlung an Keeß wegen der Fassung vom 14.April (1642?) als Indiz dafür, daß der Bildhauer seinen Teil der Arbeit beendet hatte, dann ist die Rosenkranzmadonna im Februar-März 1642 von Preuß geschnitzt worden.

Wozu aber dann im Sommer 1643 das zweite Legat über 60 fl durch den anonymen, aber durch die Gnade Mariens erretteten Stifter, wenn das Bild vollendet unter dem Chorbogen hing? Es war wohl fertig, aber nicht komplett, was einige weitere Ausgaben für das Bild belegen. Der Bildhauer Marx Emes aus Großbardorf schnitzte dazu noch einen Kranz mit den 15 Geheimnissen Mariens, also Reliefmedaillons, und ein "Mellerstädter Bildhauer" fertigte dafür 60 gedrechselte Rosen. Das Bild hing an zwei mit 16 gedrechselten Knöpfen versehenen Seilen¹⁵⁸.

7b Die einzig erreichbare Photographie¹⁵⁹ der mit der Kapelle zerstörten Madonna gibt nur die allergrößten Züge der Figur wieder, weshalb Kempters Beschreibung hier folgen soll:

"Die Muttergottes steht auf der fast ganz von hängenden Wolken umgebenen Mondsichel...Deutlich betont sind Stand-und Spielbein. Leicht hält sie mit der einen Hand das Kind, das ganz mit sich selbst beschäftigt ist. Um das einfach

behandelte Gesicht der Mutter fallen schwere Locken. Die Bewegung des Gewandes folgt der Linie des Körpers. Nur unten wird es umgeschlagen und rafft sich wie von selbst. Das so freigelegte Untergewand betont das entlastete Bein. Für Preuß sprechen die ruhige Monumentalität, die im Original noch viel stärker als in der Photographie zur Erscheinung kommende Schwere in Gestalt und Faltengebung, die ganze Erscheinung des Kindes. An Einzelheiten besonders die Haarbehandlung der Madonna. Im Gegensatz zu seinem späteren Stil stehen gelegentliche Schärfen in der Gewandbehandlung, das in einem ausgesprochenen Gegensinn zu dem schweren und lastenden Fluß seiner sonstigen Gewandbehandlung aufgeschlagene Obergewand, die etwas fleischige Hand, die den Rosenkranz hält, vor allem eine gewisse Glätte in der Gesichtsbehandlung der Madonna"¹⁶⁰.

Seine letzten Beobachtungen, die den frühen Preuß kennzeichnen sollen, treffen auch auf die ihm noch unbekanntes Bronnbacher Werke zu. Schärfen im Gewand, von denen das Photo nichts ahnen läßt, weisen auch die beiden Bronnbacher Äbte (K 2;K 4) auf, ebenso die schweren, fleischigen Hände. Die partikuläre Bewegung des über dem Knie umschlagenden Gewandes ist mehr motivischer Natur, hat aber in dem wehenden Gewand des Fuldaer Salvators eine Parallele (K 27). Die Glätte der Gesichtsbehandlung, womit er wohl Zurückhaltung im Ausdruck und das Fehlen deutlicher Inskriptionen meinte, findet sich noch in der trauernden Maria des Wechterswinkeler Hochaltares wieder (K 38), aber auch Abt Thierlauf paßt mit seinem großflächig modellierten Gesicht zu dieser Beschreibung.

Dieser Gegensatz zwischen großzügig plastisch aufgefaßten Partien und detailliert scharf gezeichneten Detail scheint ein Kennzeichen seiner Frühwerke zu sein, macht sich aber auch unter verändertem Aspekt in seinen späteren Arbeiten bemerkbar. Schließlich stimmt auch die deutliche Beobachtung des klassischen Kontrapostes mit den Bronnbacher Äbten überein, auch die auf dem Photo noch sichtbaren, lang durchgezogenen Röhrenfalten lassen sich mit der Feilzer-Grabplatte vergleichen (K 2). Der für Kempter bestimmende Eindruck ruhiger Monumentalität war an dem nur kurz zuvor entstandenen Thierlauf erstmals als bestimmendes Motiv gestaltet worden.

Damit reiht sich diese Rosenkranzmadonna in das bisher vorgestellte Werk ein und stützt zugleich die Zuschreibung der beiden Grabplatten. Dieser Madonnenotyp ist unter den zahlreichen alabasternen Marienfiguren der Kern-Werkstatt bisher nicht nachweisbar¹⁶¹, was auch für Nikolaus Lenkhart und die Bildhauerfamilie Junker gilt. Ob Preuß auf einen Stich zurückgriff oder Erfahrungen seiner immerhin denkbaren Italienreise verwertete, ist vorerst nicht zu entschei-

den. Eine gewisse Verwandtschaft zu italienischen Madonnen der Hochrenaissance ist sichtbar, so z.B. zu der Madonna mit den Harpyien von Andrea del Sarto im Palazzo Pitti, in der ein Modell des Bildhauers Jacopo Sansovino verwertet ist¹⁶². Das "ausgesprochen Statuenhafte" dieser durch ein Piedestal erhobenen stehenden Madonna mit Kind ist mit der Rosenkranzmadonna vergleichbar. Dies drückt sich sowohl in der deutlichen Ponderation und in den in sanfter Kurve herabfallenden Gewandfalten aus, als auch in dem glatt herausmodellierten Spielbein. Anstelle des frei umschlagenden Gewandes über dem Knie geschieht dies hier mit Hilfe eines Buches, das die Falten raffend staut. Der obere Teil ist in der Haltung des Jesusknaben und des um den Kopf gelegten Tuches nicht vergleichbar, wenn auch eigentümlicherweise der gerade Haaransatz in beiden Gesichtern übereinstimmt. Monumentale Erscheinungen in statuenhafter Ruhe wie diese müssen auf Preuß tief gewirkt haben, denn dies vermitteln alle seine Standfiguren. Als Kempfer den italienischen Charakter des Preuß'schen Frühwerkes hervorhob, der sich im Grunde genommen nur auf diese Madonna bezogen haben kann, muß er Ähnliches vor Augen gehabt haben¹⁶³.

K 6: Der Bronnbacher Bernhard-Altar 1641/42

Quellen: Q 62

Lit.: A.v.Oechelhäuser, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, IV.Bd. Kreis Mosbach 1, Amtsbezirk Wertheim (1896) 44ff.

Bruhns 1923, Anm.822

B.Reuter, Die Baugeschichte der Abtei Bronnbach. Diss.Würzburg 1952 = Mainfr.Hefte 30(1958),77.

dies. , Michael Kerns Maria Magdalenen-Altar in der Klosterkirche zu Bronnbach,in: Mainfr.Jb.6(1954) 245,Anm.5.

dies. , Bronnbach. Schnell u. Steiner Führer Nr.577⁶(1977) 12.

K.Kolb , Barock, Kunst und Künstler im Taubertal.1953, 94 Nr.52 (Quellen ungenau)

T.Hümpfner, Ikonographie des hl.Bernhard von Clairvaux. Köln 1927,Abb26.

5a Dieser kleine, aber ungewöhnliche Retabelaufsatz aus Sandstein und Alaba-
 5b ster steht in der zweiten Kapelle des südlichen Querhauses, sein Pendant, der
 Magdalenen-Altar im nördlichen. Sie müssen gemeinsam behandelt werden, da
 Preuß, der mit dem in Q 62,2 angeführten "Hans Philipp Reuß Bildhauer von
 Forchtenberg" sicher identisch ist, offenbar für beide Altäre Zahlungen erhält.

Beide standen bis 1670 im Langhaus und wurden erst dann in den Chor transferiert (Q 62,8). 1701 werden sie noch einmal neu aufgesetzt (Q 62,9),

woraufhin wohl jene für 1703 überlieferte Weihe notwendig wurde, die früher irrtümlich zu dieser Spätdatierung geführt hatte¹⁶⁴.

Der Ordenspater Tiburtius Hümpfner gab dann 1927 erstmals eine annähernd richtige Datierung zwischen 1641/47 an¹⁶⁵. Barbara Reuter konnte dann schließlich 1952 aufgrund von - wie damals nicht anders möglich - unzureichenden Aktenauszügen eines anderen die Schöpfer der Altäre mitteilen: Michael Kern für den Magdalenen- und Preuß für den Bernhard-Altar. Ihre Datierung stimmt aus dem soeben genannten Grund nicht genau, auch verwundert es, daß sie den Magdalenen-Altar ausschließlich Kern gibt, wo doch die von ihr herangezogene Quelle¹ (Q 62,2) gerade Preuß und nicht Kern für beide Altäre nennt. Auch die zweite ihr bekannte Quelle (Q 62,4) nennt nur einen "Bildhauer von Forchtenberg" und als Forchtenberger wird Preuß ja in der ersten Quelle bezeichnet¹⁶⁶.

Ihre Zuweisung des Bernhard-Altars an Preuß beruht denn auch stärker auf stilistischen Argumenten, die auf seine angeblich gegenüber dem Magdalenen-Altar mindere Qualität hinauslaufen: "Dem...Magdalenen-Altar entspricht er aber weder an Schönheit noch an Bedeutung. Die Arbeit ist gröber, das Ganze kühler und nüchterner. Den Hauptanteil an diesem Altar darf man deshalb ohne Zweifel dem Schwiegersohn Kerns, Philipp Preuß, zuschreiben..."¹⁶⁷. Es verwundert noch einmal, wenn sie schreibt, daß das "Rahmenschema der Ädicula (am M.A.) mit den seitlichen Ausladungen" sich überzeugend und widerspruchlos in das Kernsche Gesamtwerk einfüge¹⁶⁸. Nicht eine einzige Ädikula dieser besonderen Art, auf die noch einzugehen sein wird, ist für Kern oder sonst einen fränkischen Bildhauer jener Zeit nachweisbar.

Eine im neugegründeten Wertheimer Staatsarchiv nunmehr mögliche Durchsicht der Klosterrechnungen erbrachte einige Klarheit, aber auch neue Probleme. Am 27. April 1642 werden Reisekosten verzeichnet, die bei der "Abholung des Altars S. Bernardi zu Forchtenberg" entstanden waren (Q 62,1). Er ist zu diesem Zeitpunkt also höchstwahrscheinlich vollendet und muß deshalb im Sommer oder Herbst 1641 entstanden sein, da Alabaster wegen der Gefahr des Einfrierens im Winter nicht verarbeitet werden kann¹⁶⁹. Der Altar, zumindest die Plastik, datiert also noch vor der Münnerstädter Madonna (K 5). Vielleicht erhielt Preuß den Auftrag im Anschluß an die Grabplatte für Abt Thierlauf (K 4), für die er am 7. Aug. 1641 bezahlt worden war (Q 59).

Am 23. Mai 1642 erhält er, als Bildhauer zu Forchtenberg bezeichnet, 6 Malter Korn, "so ihm in seine zween Altär S. Bernardi und Mariae Magdalenaee ihm eingedingt" (Q 62,2). Aus dieser Stelle geht eindeutig hervor, daß er für beide Altäre ein Geding, also Auftrag hat. Es ist jedoch nicht der Schluß erlaubt, daß er für beide Altäre alleinverantwortlich ist, denn Doppelverträge

mit zwei Bildhauern sind bei größeren Aufträgen in Franken nichts Unübliches¹⁷⁰.

Die Nennung von Forchtenberg gibt den Hinweis auf Kern und seine große leistungsfähige Werkstatt, die damals gerade einige Alabasteraltäre für das Zisterzienserklster Schöntal anfertigte, darunter den 1641 bezeichneten Bernhard-Altar. Geht man davon aus, daß sich Preuß auch nach seiner Heirat in Würzburg aufhielt, bieten sich zwei Möglichkeiten an. 1) Preuß erhielt den Auftrag als Würzburger Hofbildhauer für beide Altäre, wandte sich aber des Umfanges und des Materials wegen an seinen Schwiegervater, um in dessen Werkstatt und mit ihrer Mithilfe die Arbeiten auszuführen. 2) Michael Kern gibt an seinen frisch gebackenen Schwiegersohn einen Teil des an ihn ergangenen Auftrages wegen Überlastung ab.

Die erste These scheint wahrscheinlicher und soll verfolgt werden, zumal Preuß dem Kloster durch seine Grabplatten bereits gut bekannt war und er als Hofbildhauer gewiß leichter die Erlaubnis erhalten haben dürfte, dem Ruf eines Klosters zu folgen als dem eines protestantischen Bildhauers.

Diese Hofbildhauerstelle scheint auch im weiteren Sinne die Ursache dafür zu sein, daß die Plastik des Magdalenen-Altars gänzlich die Handschrift des Schwiegervaters bzw. dessen Werkstatt trägt. An diesem Altar wird erst ab Herbst 1642 gearbeitet (Q 62,3,4), und zu diesem Zeitpunkt wird Preuß nach dem Tode des Bischofs (30. Juli 1642) von dessen Bruder, dem kaiserlichen Generalfeldmarschall Melchior v. Hatzfeldt in Beschlag genommen (Q 63)¹⁷¹. Ein neuer Arbeitgeber war Preuß zu diesem Zeitpunkt gewiß wichtiger und ab dem 13. Mai 1643 wohnt er denn auch auf dem hatzfeldtischen Schloß Haltenbergsteten.

Gewiß waren beide Altäre gleichzeitig in Auftrag gegeben worden, um als Glanzstücke unter den übrigen zu dieser Zeit entstehenden, hölzernen Altären das Langhaus zu schmücken¹⁷², was Q 62,2 nahelegt. Im Frühjahr 1642 wird der Bernhard-Altar aufgestellt, während der Magdalenen-Altar noch in Arbeit ist, was die Abschlagszahlung von 30 fl an den ungenannten Forchtenberger Bildhauer (Q 62,4) beweist, mit dem wohl schon Kern gemeint sein kann. Obwohl man im September 1642 die Mensa für den Magdalenen-Altar aufmauert (Q 62,3), wird er erst ein Jahr später Ende September innerhalb von fünf Tagen aufgesetzt (Q 62,5). Am 1. Oktober darauf erhält der nun erstmals genannte "Herr Michael Kern" die Abschlußzahlung für den "gemachten Mariae Magdalene altar" (62,6)¹⁷³.

Kern wird also ausdrücklich nur mit diesem Altar zusammen genannt, während Preuß für beide anfänglich Lohn erhält. So, wie Preuß sie entworfen und mit Michael Kern ausgeführt hatte, schienen die Altäre dem Kloster zu

karg ausgefallen zu sein, denn Michael muß bis Weihnachten 1643 für die ansehnliche Summe von 20 fl den "S. Bernardi und Mariae Magdalenaes Altar mit etlichen Zirarden, Engeln und außladungen beßer orniren" (Q 62,7).

Diese Ergänzungen gilt es also abzuziehen, wenn man den ursprünglichen Preuß-Entwurf würdigen will. Zu den Quellen ist abschließend zu bemerken, daß sie nur einen kleinen Teil der Ausgaben für die Altäre verzeichnen, obgleich die Rechnungen lückenlos vorhanden sind. Kern erhält z.B. für den Schöntaler Bernhard-Altar allein 150 fl, der gerade ebensoviele und kaum größere Figuren aufweist¹⁷⁴. Möglicherweise handelt es sich um Stiftungen einiger Klostermitglieder¹⁷⁵.

Beiden Retabeln¹⁷⁶ liegt die gleiche architektonische Idee zugrunde: Ein Rundbogen füllt die rahmende Ädikula mit ihrem Dreiecksgiebel so vollständig aus, daß die Grundlinie des Giebels durchbrochen und der Scheitelpunkt des Bogens mittels einer kräftigen Konsole mit der Giebelspitze verbunden wird. Der Bogen ist im Gegensatz zum Magdalenen-Altar (=M-A) am Bernhard-Altar (=B-A) profiliert und nicht einfach nur aus der Wand geschnitten. Festons mit schweren Früchten überlagern die Zone zwischen Giebel und Bogen. Während der B-A mit flachen, kannelierten ionischen Pilastern instrumentiert ist, geben die korinthisierenden, glatten Säulen dem M-A ein kräftiges Profil.

Das Bogenfeld nimmt im B-A die auf einen großen, denkmalhaften Sockel erhobene Amplexus-Gruppe auf, im M-A den Gekreuzigten mit der knienden Magdalena. Die übrigen fünf alabasternen Figuren sind, jeweils auf einem Postament, über dem Giebel und auf seitlichen Volutenkonsolen aufgestellt. Unten sind es zwei nicht näher charakterisierte Zisterzienserheilige mit Buch und Stab, deren Krümme jeweils abgebrochen ist. Oben ist, im Gegenlicht nur schwer erkenn- oder photographierbar, lediglich rechts Maria mit Kind zu benennen, die früher in der Mitte stand¹⁷⁷. Von den beiden männlichen Heiligen ist nur soviel sichtbar, daß der linke, bärtige in ein Fellgewand gehüllt ist, während der mittlere, früher rechts postierte als betender Mönchsheiliger zu bezeichnen wäre¹⁷⁸.

Die über den seitlichen Figuren angebrachten Ausleger oder Baldachine, deren Volutenaufsätze heute fehlen¹⁷⁹, gehören sicher zu den Dingen, die Michael Kern nachträglich anbringen mußte. Am B-A sind sie viel zu groß dimensioniert. Vielleicht hatte Kern diese Änderung selber angeregt, denn sein M-A ist dafür besser präpariert. Die Ausleger werden am M-A von einem langen, durchgezogenen Band unterstützt, das unten in einer kleinen Volute beginnt, während am B-A lediglich kurze Volutenkonsolen als Stütze für die Ausleger angebracht werden konnten. Für lange "Dienste" war dort auch kein Platz mehr, denn

5a,b

die seitlichen Statuen sind - vielleicht nicht ganz so gewollt - bündig an das Retabel herangerückt¹⁸⁰. Auch sind am M-A die unteren Volutenkonsolen für die Statuen von vornherein etwas größer, so daß diese freier stehen und auch mit den Baldachinspitzen darüber harmonieren. Kern, der die oberen Ausleger offensichtlich alle gleich groß dimensionierte, erleidet damit am B-A Schiffbruch, denn ihre herabhängenden Spitzen stoßen viel zu weit hinaus, haben keinen Bezug zu den Figuren, die überdies - nicht ohne Grund - kleiner ausgefallen sind als die entsprechenden am M-A. Ganz ohne Zweifel waren am B-A ursprünglich solche Baldachine nicht vorgesehen. Die von Kern noch zusätzlich angefertigten Engel sind wohl in den drei die Hauptgruppe umschwebenden Putten mit Passionssymbolen zu suchen, während sich der Zierart auf jene im Hauptgebälk und an den Statuenpostamenten angebrachten Rosetten beziehen kann¹⁸¹.

Die beiden auf den Auslegern applizierten Engelsköpfe sind vom gleichen Typ wie die schwebenden Putten, von denen sich die auf den Pilastersockeln angebrachten, geflügelten Engelsköpfe grundlegend unterscheiden. Den fröhlichen, pausbäckigen und gelockten Putten tritt da ein anderes, an Dürer gemahnendes, ernsthaftes Wesen mit natürlich fallendem, gesträhntem Haarschopf gegenüber, der sich in der Kern-Werkstatt sonst niemals mehr nachweisen läßt. Es sind ihrem Charakter nach gewiß Arbeiten des Preuß, dessen 1664 datierte Engelsköpfe in St.Burkard (K 25) noch die gleiche Ernsthaftigkeit zeigen.

In einigen Architekturdetails wird weiterhin sichtbar, daß der M-A lediglich das Hauptmotiv vom B-A übernommen haben kann, nicht aber auch von derselben Hand wie der B-A entworfen wurde. So ist z.B., ganz im Gegensatz zum M-A, die Kapitell- und Basiszone durch Leisten auf der Rücklage durchgehend deutlich angegeben, wie bei allen späteren Preuß-Architekturen. Auf die profilierte, anstelle der glatt ausgeschnittenen Laibung des Hauptbogens wurde schon hingewiesen. Der Übergang der Zwickelfelder zum Gebälk ist sanft abgestuft und nicht so abrupt und hart wie am M-A. Ähnliches gilt für die Predellenzone, die am M-A glatt und am B-A sauber profiliert ausgefacht ist¹⁸². Undifferenziert und grob setzt Kern alle seine Architekturen zusammen, während die Preuß'schen Retabelkonstruktionen sich durch bis ins Detail genau durchdachten Entwurf auszeichnen.

Es steht damit fest, daß Kern den M-A in Anlehnung an den vorangegangenen B-A selbst entworfen hat. Daß sein Altar vordergründig einen schöneren und bedeutenderen Gesamteindruck hinterläßt, wie B.Reuter bemerkte, liegt an den nachträglichen Veränderungen, für die sein Altar sehr wohl, nicht aber der B-A disponiert gewesen war.

Ohne Ausleger wird der Zusammenhang der figürlichen Komposition am

B-A sichtbarer. Der Baldachin gibt den Seitenfiguren am M-A ungebührlich starken Eigenwert. Am B-A sind die Seitenfiguren eng an die Architektur herangerückt, nicht von ihr getrennt. Der linke Heilige blickt mit stark zur Seite gewendetem Haupt zu der visionären Szene im Hauptfeld, wo Christus vom Kreuz herab Bernhard umarmt, während der rechte Heilige sein Augenmerk auf den Herantretenden richtet, ihn gewissermaßen einlädt, dem Wunder ebenso beizuwohnen wie sein Gegenüber.

Die Amplexus-Gruppe ist, doppelt ungewöhnlich, zu einer geschlossenen plastischen Einheit zusammengefaßt, wofür es kein bildnerisches Vorbild zu geben scheint¹⁸³, und überdies auf einen mächtigen Sockel emporgehoben, wie er von unzähligen italienischen Marienbildern des Cinquecento bekannt ist. Dieser ermöglicht, um ihn praktisch zu deuten, die Umarmung, denn Christus bleibt mit den Füßen am Kreuz festgeheftet, das neben dem Podest asymmetrisch das Bogenfeld füllt¹⁸⁴. Dieser mit einer Früchtegirlande geschmückte Sockel ist zugleich Dreh- und Angelpunkt der gesamten figürlichen Komposition, denn er bewirkt, daß die Hauptsache über die Nebenfiguren dominiert, anders, als dies am M-A oder Michael Kerns Schöntaler Bernhard-Altar geschieht, wo die Nebenfiguren die Hauptgruppe sowohl der Statur nach als auch in der Höhenposition überragen¹⁸⁵.

Amplexus und Nebenfiguren bilden durch den Sockel ein ebenso hierarchisches Dreieck wie die Muttergottes mit den zwei Heiligen auf dem Giebel. Darin liegt eine kompositionelle Harmonie, die den Kernschen Werken gewöhnlich abgeht¹⁸⁶. Warum Preuß für dieses Vorhaben gerade diese ungewöhnlich hohe und schlanke Retabelform (Bogenfeld 1:2) wählte, ist letztenendes nur mit einem Argument zu erklären: Seiner Abneigung gegen Disproportionen, die in diesem Fall einem verkürzten Kreuz gegolten hätte, wie es in graphischen oder malerischen Darstellungen des 15. und 16. Jhd. so oft zu beobachten ist, in denen das Kruzifix unmittelbar über der Erde steht¹⁸⁷. Um also eine gegenüber dem Rahmen genügend große Gruppe schaffen zu können, bedarf es der Höhe des gewählten Ädikulotyps, um das Kreuz in ganzer Höhe aufstellen zu können. Das kleinere Format am Schöntaler Bernhard-Altar liefert den Gegenbeweis.

Dieser Retabeltyp hat nach den Erkenntnissen E. Hubalas seine erste und dann besondere Ausprägung in Venedig erfahren¹⁸⁸. Sporadisch ist dieser Ädikulotypus in Deutschland oder Frankreich nachweisbar, wobei jedoch italienische oder venezianische Erfahrungen nicht auszuschließen sind¹⁸⁹.

Ein spezifisch venezianisches Motiv gleich zu Beginn der heute überschaubaren Karriere des Preuß mag Sandrarts Bericht über dessen langen Italienaufenthalt erhärten. Doch da ein anderer Franke, Leonhard Kern, nachweislich in

6a

83a

Venedig gewesen war und das Ädikulamotiv auch auf graphischem Wege vermittelt worden sein kann, muß man sich mit der Feststellung begnügen, daß Preuß in dem Bernhard-Altar anscheinend das erste erhaltene "venezianische Retabel" auf deutschem Boden errichtet hat¹⁹⁰.

5a,b

Das Figürliche hatte Reuter am stärksten bewogen, den B-A Preuß zuzuschreiben. Es unterscheidet sich auch nur zu deutlich von den bewegten, mit schön gefalteten Gewändern behängten Figuren des Kern. Anstelle des weich geschwungenen Lineaments jetzt schwere Gestalten voller Herbheit. Die Wirkung der unteren Figuren ist monumental, ganz im Gegensatz zu ihrer statuettenhaften Größe von 60 bis 70cm. Farbspuren sind z.T. noch in den Augen sichtbar. Die Figuren sind nicht restlos rundplastisch, sondern einansichtig, reliefhaft aufgefaßt. Schrägansichten und Seitenblicke fördern nur ungute Verzerrungen zu Tage, wie man dies noch an der Plastik des Fuldaer Portals beobachten kann (K 27). Allein die Frontale gibt die gültige Ansicht.

6a

Die Amplexus-Gruppe ist aus einem größeren Alabasterstück geschnitten, ebenso die übrigen Figuren. Bernhard kniet, leicht nach vorn gebeugt auf dem schrägen Golgatha-Felsen, um Christus zu umfassen, dem er die ausgestreckten Arme über den Rücken und auf die Hüfte legt. Christus hat sich zusammensinkend herabgelassen, sich mit der Linken auf Bernhards Schulter abstützend. Mit Hilfe des rechten, über Bernhards Schulter herabhängenden Armes hat er sich dessen Gesicht wie zum Kusse genähert. Während Bernhard im strengen Profil zu sehen ist, neigt sich das Haupt Christi, der sonst in leichter Drehung zu Bernhard hin wiedergegeben ist, wie am Kreuz gewöhnlich auch, zur rechten Schulter. Keinerlei Aktivität ist sichtbar, selbst die Augen sind wie am Kreuz geschlossen. Auch Bernhard verrät keine Bewegung, keine visionäre Erregung oder ekstatische Gotteserfahrung wie Berninis hl. Therese. Auch kein überschwengliches Armausbreiten, wie es Kern an seinem Schöntaler Bernhard-Altar darstellt. Andererseits ist auch keine kontemplative Ruhe spürbar, dazu ist das transitorische Moment des Haltens und Umarmens zu präsent. Bernhard hat seinen Kopf mit geöffneten Augen Christus entgegen gehoben, als wolle er ihn küssen, doch ist der Vorgang selbst nicht dargestellt.

83a

So klein der Altar und die Plastik auch ist, auf Nahsicht ist nichts angelegt. Nüchtern, fast derb, in großen festen Formen sind die Gesichter modelliert. Bernhards unregelmäßiger, kahlgeschorener Kopf mit dem ornamentalen Haar-kranz, der nur wenig an Haar erinnert, seine große, vorspringende Nase, die tiefen Falten um den Mund als auch die mechanisch eingegrabenen drei Falten im Augenwinkel, all dies offenbart einen Realismus, der sich um Schönheit oder naturalistische Details nicht kümmert. Der teigig fließenden Qualität Kern!

scher Modellierungen stehen hier unendlich fest und spannungsvoll geformte Oberflächen gegenüber, die man am besten als materialgerecht, steinern charakterisiert. Das nackte Korpus zeigt dies am deutlichsten. Die einzelnen Muskelstränge stoßen fast mit metallischer Härte aneinander, ohne daß der Eindruck von Plumpheit oder Rohheit entstünde. Im Gegenteil, das Korpus ist von überzeugender Ästhetik, die sich um die weichen Tonwerte der Haut nicht kümmert, wie man es bei Georg Petel sehen kann, sondern ganz im körperhaft Plastischen bleibt. Ähnlich wurden die Bronnbacher Grabplatten und die Münnerstädter Madonna beurteilt. Die deutlich herausgearbeitete kontrapostische Haltung des linken Heiligen erinnert ebenfalls an diese Werke und weist auf den Fuldaer Benedikt voraus (K 27), auch die Betonung lang durchgezogener Röhrenfalten, die man bei Kern in dieser Sprödigkeit nicht findet. Dazu zählen auch die spitzen Dreiecksfalten am vorgestellten Bein dieses Heiligen. Es fällt auf, daß im Gegensatz zu diesem der rechte Heilige mehr in Kern'scher Manier weich und flüssig modelliert ist, wie die Figuren des M-A oder der rechte Heilige am Schöntaler Bernhard-Altar¹⁹¹. Der Kopf gleicht jedoch wieder dem seines Gegenübers, so daß an dieser Figur wie auch wohl denen der Bekrönung, die nur schwer zu beurteilen sind, die Kern-Werkstatt in hohem Maße beteiligt sein wird.

6b

29

7a

5b

Während das Stand- und Aufbauschema des linken Heiligen bei Kern sonst nicht vorkommt, also spezifisch Preußisch ist, hat der kniende Bernhard in Haltung und Profil im betenden Christus des Ölbergreliefs am Schöntaler Kreuz-Altar (1644)¹⁹² ein Ebenbild. In der Art, wie die Beine durch das Gewand sichtbar werden, wie die Falten verlaufen, besonders jene Doppelfalte über dem Rücken, sind deutliche Übereinstimmungen sichtbar. Entweder besaßen beide das gleiche (graphische) Vorbild oder Preuß bediente sich der Kern'schen Vorlage-mappen in dessen Werkstatt, bevor er sich an die Ausführung machte. Daß der alte Kern für sein Schöntaler Relief noch von seinem Schwiegersohn gelernt haben sollte, scheint wenig glaubhaft. Es ist demnach mit einem graphischen Vorbild für die Darstellung des Bernhard zu rechnen, das, wie das Schöntaler Relief nahelegt, am ehesten unter Ölbergdarstellungen gesucht werden kann. Von diesem Christusbild hat der Bernhard in Bronnbach gewiß seine leicht nach vorn gebeugte Haltung übernommen, da Bernhard bisher in der Amplexus-Szene meines Wissens stets aufrecht und mit geradem Rücken kniend dargestellt worden war¹⁹³. Auch die Art und Weise, wie das Stück Golgatha-Felsen gestaltet und bewachsen ist, könnte auf Kern'sche Quellen zurückgehen, wie dessen Taufrelief am Schöntaler Johannes-Altar von 1630 beweist¹⁹⁴. Auch das deutet an, daß Preuß in der Werkstatt seines Schwiegervaters die dort gewiß vorhandene, umfang-

82b

reiche Vorlagensammlung durchgeblättert hatte, bevor er an die Ausführung seines Werkes ging.

6a Der Christus hat dagegen gar nichts von Kern, dessen Kruzifixe am M-
84a A oder im Schöntaler Kreuzaltar (1644) sich durch ihre knorpelige Modellierung
83a deutlich genug von jenem unterscheiden. Auch der Christus im Schöntaler Amplexusrelief besitzt diese weich quellende Körperlichkeit. Nicht in Franken, sondern in Augsburg, bei Georg Petel, findet man verwandte Christuskörper, z.B. in dem großen hl. Grabchristus, ehemals in St. Stephan¹⁹⁵, oder dem großen Elfenbeinchristus der Münchner Geißelungsgruppe, die Preuß möglicherweise bei den Grafen Hatzfeldt kennengelernt haben kann¹⁹⁶. Vergleichen lassen sich die breitschultrige, athletische Körperlichkeit, die sehnige Muskulatur, der Kopftypus samt den lang gewellten und gesträhten Haaren als auch das eng und gratig gefältelte Lententuch. Sogar in Details glaubt man Übereinstimmungen erkennen zu können, so in der Art, wie die Rippen durch die Haut stoßen oder der Oberarmmuskel am Körper anliegt (Geißelungschristus). Bedeutsam ist das Motiv der sich kreuzenden Füße, das beim Typus des Grabchristus häufig anzutreffen ist, nicht aber an Kruzifixen vom Dreinageltypus. Im Mittelalter waren die gekreuzten Fersen die Regel, während im Deutschland des 17. Jhd. Petel und Preuß die einzigen zu sein scheinen, die das Motiv der gekreuzten Beine auch an einem Kruzifix vom Viernageltypus benutzten, so das 1631 datierte Kruzifix im Augsburger Hl. Geistspital und das Preuß'sche Kruzifix im Wechterswinkeler Hochaltar (K 38)¹⁹⁷. In Bronnbach sind lediglich die Fersen der mit einem Nagel befestigten Füße gekreuzt. Bei all diesen auffallenden Übereinstimmungen, die nicht einfach in einem gemeinsamen graphischen Vorbild ihre Erklärung finden, ist es doch unübersehbar, wie wenig Preuß gerade von der spezifischen Petelschen Lebendigkeit seiner Körper mitgenommen hat. Die verschiedenen straffen oder weichen Qualitäten der Haut sind bei ihm nicht angegeben, auch keine Adern. Die Hautfalten seines Kruzifixes in der Achsel und in den Augenwinkeln sind graphische, nicht plastische, Inskriptionen. Wo auch immer Preuß Petel studiert haben mag, er muß von ihm wie seine Zeitgenossen beeindruckt gewesen sein, da er ihn so deutlich mit seinen Fähigkeiten nachbildet.

51

Es zeigt sich, daß Preuß bei seinem ersten komplexen Werk, den verschollenen Neptunsbrunnen ausgenommen, einen neuartigen, konzentrierten Altarentwurf vorlegt, der sich deutlich an venezianischen Vorbildern anlehnt, in der Plastik für das gewiß delikate Amplexus-Thema zwar die neue Form der plastischen Gruppe erfindet, dies jedoch mit eklektischen Mitteln. Er ist als Bildhauer nicht der Virtuose und geht mit seinen Mitteln haushälterisch um, indem er das wenige, was er darstellt, groß und bedeutsam herausstellt, ein Regisseur und Inszenator christlicher Themen.

K 7: Grabstein für Sebastian von Hatzfeldt, 1646/49

Quellen: Q 22 und Q 66

Lit.: ---

Verschollen

In seinem Brief Weihnachten 1646 (Q 66) spricht Preuß zum ersten Mal von einem alabasternen Grabstein für den jung verstorbenen Sebastian v.Hatzfeldt. Der Alabaster dazu soll 2 Malter Korn kosten. Doch erst Mai 1649 ist der Grabstein fertig, den Preuß "mit Fleiß gemacht" hat. Im August 1649 erhält er dafür 12 fl, als er schon nicht mehr in Haltenbergstetten wohnt (Q 22). Der Beleg ist von ihm auch nicht unterschrieben. In einem Holzkasten wird der Grabstein per Schiff nach Frankfurt geführt, wo er bisher aber noch nicht aufgefunden werden konnte.

K 8: Reparatur des Kilian-Altars in der Würzburger Schloßkirche, 1650

Quellen: Q 67

Lit.: Kempster 1925,39.

Verschollen

Am 20.Nov. 1650 wird Preuß, der als in Würzburg wohnhaft bezeichnet wird, mit 27 fl für die Reparatur des Kilian-Altars in der Marienkirche auf der Festung bezahlt. Darin enthalten ist auch ein Löwe für ein Wappen an der "neuen Fortifikation", das Kempster mit dem 1650 bezeichneten, heute zerstörten Wappen an der Südostbastion des Marienberges identifizierte¹⁹⁸.

Preuß repariert zerbrochene, sicherlich steinerne Säulen, Postamente, Engelsköpfe und "Zweige". In dergleichen Rechnung sind auf fol.49 noch einige Schreinerarbeiten aufgeführt, so Holzgeländer um die "drei Altäre" aus Eiche und Nußbaum (31 fl), eine Kniebank vor dem Hochaltar (6 fl), eine Kanzeltür, ein Altartritt und "von einem Casten mit einer Tür hinter dem schwarzen Altar" (20.Nov.1650). Weitere Nachrichten zu der Ausstattung geben die Tagebuchnotizen des damaligen Schloßkaplans Martin Ziphælius¹⁹⁹. Am 26.April 1635 berichtet er über die schwedischen Zerstörungen in der Kirche:

"Der ebenhölzerne Altar bei der Kanzel nicht allein von allem Silber geschunden, sondern gar auf dem Boden zu einem Stuhl geworden, darauf die Schweden Predig gehört...die Stühle im Chor und der Tritt vor dem obern Altar zerschmettert; drei Stühl stunden gar unten vor dem Kilian Altar überzweg gegen die Kanzel. Die Kunstschatze aus dem obern Altar alle weg und die Bischofsbilder herunter gestürzt. Der Tabernakel mit drei Schlössern stund unversehrt zugeschlossen, war nichts darin. Die Kanzel sogar, die sie sonst pflegen zu verehren, vor ihrer

Wütherei nicht sicher geblieben...Die Blutmäler hin und her auf dem Pflaster und an den Wänden (:von uns:) für rathsam geachtet worden, nicht zu vertilgen, damit sie nämlich inskünftig Gedächtnuß seyen, daß viele Leute darin niedergemacht worden."

Und unter dem 21.August 1638 eine weitere, fast amüsante Nachricht: "Das Chörlein über der Kanzel ist unverschlossen und kommen die Hühner in die Kirche, wie dann unlängst eines auf die Orgel geflogen und gefährlich wieder hinaus zubringen gewesen, dann solle es sonst auf dem obern Alabaster Altar geflohn seyn, hat es neben der Besudlung die bloß ohne Hebe stehenden Bilder herabgeworfen und zerbrochen, also mehr Schaden gethan als im schwedischen Wesen geschehen."

Daraus geht hervor, daß der Kilian-Altar, über den er keine Zerstörungen zu berichten weiß, unten gegenüber der Kanzel stand. Der Hochaltar aus Alabaster verlor dagegen einige Bischofsstatuen durch die Schweden und noch einige obere Bilder durch ein Huhn. Ein weiterer Ebenholzaltar war gar umgestürzt und seiner Silbertafeln beraubt worden.

Nach E.Ullrich, Die Katholischen Kirchen Würzburgs, 1897, 41 waren nach dem Krieg zwei Altäre vorhanden: 1) Der Kilian-Altar aus Alabaster in der ersten Nische unterhalb der Sakristei und 2) der Passions-Altar aus schwarzem Holz mit Silbertafeln ("Silber Altar"). Letzteres kann den Tagebuchnotizen zufolge kaum zutreffen. Unter Bischof Greiffenklau erhielt die Kirche einen neuen (1945 zerstörten) Hochaltar und vier noch vorhandene Nischenaltäre durch den Schweizer Franziskanerbruder, Stukkateur und Altarbauer Kilian Stauffer, die am 26.Sept. 1702 von Weihbischof Stephan Weinberger geweiht wurden.

K 9: Gußmodelle für Kanonen 1651

Quellen: siehe Text

Lit.: ---

Im Würzburger Stadtarchiv, Kasten Festung, befindet sich ein Archivauszug des Privatforschers G.Ziegler (ca.1900) folgenden Inhalts:

"Arnold David, ein Stück- und Glockengießer zu Wzbg. Für die dortige Festung Marienberg goß er im Jahre 1651 mehrere halbe Karthaunen, zu denen ihm der Bildhauer Phil. Preiß verschiedene Modelle verfertigt hatte."

Ähnliche Arbeit liefert ein ungenannter Bildhauer schon 1643, laut einer Fortifikationsrechnung, Staatsarchiv Würzburg, Hist.Ver.Ms.f 1107:

"Dem Bilthauer. 4 fl 4b 15d von einigen Wappen von holtz uff eine halbe Carthaunen, vor den Stückgiesser (Joh.Koben von Forchheim, so nächste Seite) zu

schneiden geben, den 17. April Anno 1643. - 1fl 2b 3d widerumben von einem Wappen zu schneiden zahlt, den 9. Juli Anno 1643. - Mehr 22fl 4b 15d von einem grossen Fürstlich. Wappen von Steinwerckh in die hohe Mauern hinter dem Schotten Closter zu machen zahlt, den 8. Juny Anno 1643. (und unter "Ins Gemein"): 3fl 3b 11d von einem Wappen zu einer Glockhen nacher Dieppach dem Bildthauer zu schneiden zahlt, den 4. 8bris 1643."

Von diesen Arbeiten ist nichts mehr auffindbar gewesen und, wie das letzte Datum (4. Oktober) verrät, kann es sich dabei nicht in allen Fällen um Preuß gehandelt haben, da er ab dem 13. Mai 1643 in Haltenbergstetten wohnt, was aber im Prinzip keine spätere Auszahlung verhindert.

Die einzige mir bekannte Kanone in der Eingangshalle des Mainfränkischen Museums ist laut Inschrift 1658 von Sebald Kopp gegossen worden. Ihr Schmuck besteht aus einem Schönborn-Wappen, einer St. Valentinsgruppe im Relief und zwei Delphinen als Aufhänger. Das Relief des Valentin (oder St. Martin?) erinnert in seiner großzügigen, schwerflüssigen Modellierung an Preuß, doch erlauben die starken Abreibungen kein eindeutiges Urteil. Auch das Wappen, dem unten noch ein Mainzer Rad anhängt, spricht in seinen weichen, unbestimmten Formen eher gegen als für Preuß, von dem gerade in kleinen Dingen mehr Präzision und Sicherheit im Entwurf erwartet werden kann.

K 10: Der Entwurf für den Giebel der Wallfahrtskirche bei Laudenbach, ca. 1652

Quellen: siehe Text

Lit.: M. Schermann, Die Bergkirche bei Laudenbach, 1912, 32, 66.

Zuschreibung

Am 20. April 1652 schreibt der Würzburger Hofbaumeister Michael Kaudt im Dingzettel für den Maurer Andreas Stauder über die Errichtung des Giebels: "50fl von dem gibel zue maurern und versezen, und beruhet jezo allein an des bilthauers Abriß, und anweisung,...".

Am 9. Juli steht der Giebel mannshoch, am 24. Juli in halber Höhe und um den 12. Oktober muß er vollendet sein, denn das Kirchendach wird mit Schiefer gedeckt²⁰⁰.

Welcher Bildhauer gemeint ist, geht auch sonst nirgendwo hervor. Da Preuß schon im Sommer 1649 nach Würzburg übergesiedelt war, muß die Zuweisung des Giebelentwurfs an ihn besonders begründet werden, zumal 1652 zwei Bildhauer aus der Werkstatt des 1648 verstorbenen Michael Kern, sein Sohn Achilles und Georg Philipp Kolb (1603 - 24. Jan. 1654) für Haltenbergstetten arbeiten. Kolb setzt im Oktober 1652 den Preuß'schen Neptunsbrunnen wieder

instand (Q 54,29) und im Juli des gleichen Jahres will der "Bildhauer von Forch-tenberg", mit dem nur Achilles gemeint sein kann, ein Modell für ein steinernes Bild schicken²⁰¹. Von diesen beiden ist bislang keinerlei architektonische Aktivität bekannt geworden, wengleich man kleinere Bauaufgaben, wie Portale bei Bildhauern nie ganz ausschließen kann.

Da die alten gotischen Portale an dem umgebauten Langhaus wiederverwandt wurden, war in dieser Hinsicht kein zeitgemäßer Schmuck anzubringen. Der Giebel bot dazu einen passenden Ausgleich. Preuß war mit dem Umbau, insbesondere mit der Frontseite eng vertraut. Als er im Mai 1643 nach Haltenbergstetten kommt, steht in Laudenbach bereits das Langhaus mit seinen Pfeilern aber noch ohne Gewölbe und Giebel. Chor und Turm waren repariert und neu gedeckt worden. Am 20.Sept. 1643 handelt er mit dem Steinmetzen H.Dürr den Vertrag über die Frontseite ohne den Giebel aus. Die geleistete Arbeit vermißt und berechnet er ein Jahr später am 22.Aug. 1644²⁰². 1645 wird nur wenig, vor allem an der Empore gearbeitet. Eigenartigerweise soll Michael Kaudt erst jetzt ein Holzmodell der Kapelle anfertigen lassen, das ein Schreiner 1646 für 16 Rthlr ausführt²⁰³. Von 1646 bis 1651 scheint die Arbeit laut der durchgesehenen Akten zu ruhen. Zu Beginn des Jahres 1652 arbeitet der Würzburger Werkmeister Heinrich Eberhardt in Laudenbach und am 20.April schließt dann Kaudt jenen eingangs zitierten Vertrag über den Giebel ab²⁰⁴. Kaudt trug sich zu diesem Zeitpunkt seit längerem mit dem Gedanken, dem Trierer Kurfürsten seine Dienste anzubieten. Tatsächlich reist er im Juli ab, um erst im nächsten Jahr wiederzukehren²⁰⁵.

Daß Kaudt mit dem "Bildhauer" den ihm seit langen bekannten Preuß meint, liegt nahe. Sonst wurden die Bildhauer im Schriftverkehr auch in der Regel durch die Beifügung ihres Herkunftsortes näher charakterisiert oder gleich beim Namen genannt. Für Kaudt war Preuß natürlich kein Baumeister, auch wenn sein offizieller Titel auf Haltenbergstetten noch so lautete, sondern Bildhauer. Im internen Sprachgebrauch wird man die beiden Baumeister gewiß so unterschieden haben.

Der reich durchgebildete Laudenbacher Giebel fällt unter den in der Regel bis auf ein Portal schmucklos bleibenden Fassaden der kleineren fränkischen Kirchenbauten des 17.Jhd.auf²⁰⁶. Kaudt hatte vielleicht noch eine glatte Front mit Ochsenaugen vorgeschlagen, wie er sie auch an seinen frühen Kirchenfassaden in Eußenheim und Eibelstadt gestaltet hatte²⁰⁷.

Diese dreiteilige Giebelarchitektur zeichnet sich durch eine bemerkenswerte Leistung aus: Hier ist für das 17.Jhd. erstmals in Franken der Versuch gemacht worden, mit Hilfe alternierend vor- und zurückspringender Traveen eine rhythmische

sche Gliederung zu erzielen. Drei große, für Statuen wohl zu flache Mauernischen werden von einer dreiteiligen toskanischen Pilasterarchitektur so übergriffen, daß die mittlere Travee gegenüber den äußeren zurückspringt. Darüber sitzt in Superposition eine dezent genutete Travee mit Segmentgiebel und einem großen, gefaßten Rundfenster. Seitlich schließen schwere, horizontal gedrückte Voluten an, deren ruhig fließende Silhouette sich an den seitlichen Anschwüngen des Giebelaufsatzes fortsetzt. Kugeln sitzen über den äußeren Pilastern und akzentuieren die Brüche der Umrißlinie. Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß das Gebälk des Hauptgeschosses fragmentiert ist, d.h. Fries und Faszienarchitrav fehlen, so daß die Gesamtproportionen schlanker wirken.

Mit den Preuß'schen Retabeln bestehen nur allgemeine Übereinstimmungen, so in dem Vorspringen der Außentraveen, in der strengen Superposition aller Teile, die sich bis zu den Kugeln über den Pilastern erstreckt. Der Okulus im Giebelaufsatz schließlich sitzt gleich den Preuß'schen Wappen nicht schwimmend isoliert, sondern durch Rahmung und "Füße" fest fixiert zwischen den Pilastern. In noch allgemeinerem Maße sprechen die sicheren, ruhigen Proportionen des Entwurfs für Preuß, die erst die Kommensurabilität aller Teile ermöglichen und so auch erst den Grundgedanken der Komposition deutlich werden lassen, nämlich die Mitte durch das seitliche Vorspringen der Traveen hervorzuheben. Diesen sicheren Sinn für harmonische Proportionen, der in Franken bis dahin nur selten anzutreffen ist, hatte schon der Bronnbacher Bernhard-Altar von 1641 erkennen lassen und die späteren Retabel, Grabmäler und Portale dokumentieren ihn in einer Weise, daß er, im Vergleich zu anderen Mainfränkischen Bildhauern als Preuß'sches Merkmal angesprochen werden muß. Die Beschränkung auf wesentliche baukünstlerische Elemente in Verbindung mit einer zuchtvollen Linienführung und rhythmischen Gliederung bewirkt den frühbarocken Charakter dieses Werkes, das jenen bis dahin gültigen Zierstil verneint, der sich z.B. noch am Schweifgiebel des 1659 errichteten "Roten Baus" des Würzburger Rathauses äußert. Dort führt der Umriß noch ein deutliches Eigenleben, der zwar die kräftig durchrustizierte Fassade nicht dominiert aber auch nicht mit ihr im klassischen Sinne harmoniert. Die Zierkugeln sitzen so über den äußeren Enden der Schweifstücke und nicht über den Pilastern wie in Laudenschloß. Trotz der tief, fast derb rustizierten Pilaster erzeugt die Würzburger Fassade nicht jene geschlossene Wirkung des Kirchengiebels, wo selbst den Voluten das aufgedreht Spannungsvolle der Würzburger Spiralen abgeht.

Einzelne Motive lassen sich gut mit dem ebenfalls Hatzfeldtischen Schloßchen in Waldmannshofen vergleichen. Dessen Eingangsportal und die Fassade eines großen zugebauten Torbogens von 1544 im Vorhof stammen mit einiger

Sicherheit aus dem Jahre 1647²⁰⁸. In diesen zugesetzten alten Bogen sind außen zwei rustizierte Pilaster eingestellt, die ein schmaler, fragmentierter Architrav verbindet. Im Bogenfeld darüber ist nun ein in derselben Weise wie in Laudenschloß gefaßtes Rundfenster eingelassen. Neben den kräftigen und flachgedrückten seitlichen Voluten ist auch das fragmentierte Gebälk mit Laudenschloß vergleichbar²⁰⁹. Ob in Waldmannshofen nun Kaudt selbst oder Preuß der maßgebliche Entwerfer gewesen ist, mag einstweilen dahingestellt bleiben, denn so oder so stützt es die Autorschaft des Preuß für Laudenschloß, da Preuß von Kaudt in der über zehnjährigen Zusammenarbeit gewiß noch einiges gelernt haben kann.

Nimmt man Petrinis Kirchenfassaden als Maßstab der barocken Entwicklung in Franken, so zählt der Laudenschloßer Giebel zusammen mit dem Neutor der Würzburger Festung von 1653 zu den unmittelbaren Vorläufern. Als prominentes Vorbild für den Giebel könnte in Deutschland Elias Holls Augsburger Rathausgiebel genannt werden, obwohl dieser mit einem einheitlichen Dreiecksgiebel abschließt und die mittlere Travee durch Hervorziehung anstelle Zurücksetzung betont. Der Hinweis auf Augsburg ist deshalb nicht ganz unwichtig, weil auch im plastischen Werk des Preuß Augsburgerisches spürbar ist.

K 11: Der Entwurf zum Ebracher Hochaltar 1654

Quellen: Q 68, Q 69

Lit.: Bruhns 1923, 310f., 324ff., 558, Anm.754, Abb.95.

Kempter 1925, 11f.

W.Engel/M.v.Freeden, Eine Gelehrtenreise durch Mainfranken 1660
= Mainfränkische Hefte 15(1952) 43f.

W.Wiemer, Kirchenführer Ebrach, 1977¹³ (Nr.274), 10.

M.Walter, Georg Heydt, ein mainfränkischer Maler, in:
Mainfr.Jb. 6(1954) 247-254, Taf.19.

Bruhns fand die Nachricht, daß Preuß seinen Rat zum Hochaltar gegeben hatte, doch maß er dem nichts bei, während Kempter nach derselben Quelle und der Bruhns'schen Charakterisierung den Entwurf kurzerhand Preuß zuschrieb²¹⁰. Eine neuerliche Durchsicht der bekannten und unbekanntenen Quellen, wozu die erhaltene Hochaltarrechnung und andere Klosterrechnungen zählen, erlaubt eine differenziertere Beurteilung, zumal aus der Hochaltarrechnung eindeutig hervorgeht, daß Preuß einen Abriß geliefert hatte. Von besonderer Wichtigkeit ist auch die Erkenntnis W.Wiemers, daß das jetzige Hochaltarblatt Teil des

Altars von 1650/56 gewesen sein muß²¹¹. Dazu tritt die Kenntnis des alten Hochaltars von 1613, der sich unserer Meinung nach in Oberschwappach erhalten hat²¹² und dessen Grund- und Aufriß man wohl kaum wiederholt haben dürfte. 95

Einen Eindruck von dem fertigen Altar überliefert die Beschreibung der beiden Jesuiten Papebroch und Henschen, die 1660 dem Kloster einen Besuch abstatten und den Hochaltar bewundernd würdigen:

"Das (Rosen)Fenster hinter dem prächtigen holzgeschnitzten Hochaltar, der die ganze Breite und Höhe des Chores ausfüllt, bietet sich durch den oberen, in der Mitte offenen Teil des Hochaltars aufs Schönste den Augen der von der Ferne Schauenden; es zeigt gleich einer Sonne das dort aufgestellte Bild der Jungfrau (Maria)."²¹³

Vor der Skizzierung der einzelnen Planstufen muß dem erhaltenen Kernstück, dem Altarblatt mit der Darstellung Mariä Himmelfahrt, kurz unsere Aufmerksamkeit gewidmet werden, da sich seine Größe und Thematik als roter Faden durch die Planungen zieht. Das Blatt ist eine auch in malerischer Hinsicht bemerkenswerte und recht exakte Kopie nach Schelte a Bolswerts Stich des Rubensbozzetto für den ca. 1625 veränderten ausgeführten Hochaltar der Antwerpener Kathedrale mit einigen Zusätzen aus anderen Rubensstichen²¹⁴. Es mißt 3,42m mal ca. 6,80m (= 12 mal 24 Schuh) und zeigt über dem Keilstein der Grotte das bisher unbeachtete Wappen des damaligen Abtes Petrus Scherenberger (1646-1658) mit den Initialen "P.A." (Petrus Abbas) und der Jahreszahl 1652. 9 10a

Der erste Plan geht aus dem Kontrakt hervor, den das Kloster am 12. Nov. 1650 mit dem bislang wenig bekannten Dettelbacher Maler Hans Jörg Heyden über 200 Rthlr, 1 Fuder Bier und 1 Zentner Karpfen abschließt:

"daß er erstlich ein Plat, von der begräbnus unserer Lieben frawen worumb her der zwölf heyl. Apostell stehen, daß ander Plat aber worinnen assumptio B.M.V. (Beata Maria Virginis) und Coronatio praesentiert wirdt, daß erste Plat 24 Schuh hoch, undt 16 preit daß andere 12 Schuh hoch, undt 8 breit verfertigen soll..."²¹⁵.

Für das riesige Hauptbild (4,48 mal 6,72m) war also, ungewöhnlich für diese Zeit, noch das Marienbegräbnis gedacht, während die Himmelfahrt und Krönung Mariens nur in dem kleinen Auszugsbild (2,24 mal 3,36m) erscheinen sollte²¹⁶.

Zu Beginn des neuen Jahres 1651 nimmt das Kloster Kontakt auf mit dem Bildhauer Zacharias Junker, der gerade für den Bamberger Dompropst einen alabasternen Altar erstellt²¹⁷. Junker lobt das ihm übersandte Modell des Hochaltars, das nur dasjenige des Heyden gewesen sein kann, und schickt seinerseits einen Kostenvoranschlag und einen eigenen Abriß zurück, wobei er die Gesamthöhe dem Hörensagen nach mit 72 Schuh ansetzt und die Höhe

des Mittelkorpus mit 24 Schuh so beläßt, wie das Heydensche Hauptbild groß werden soll²¹⁸. Sein Entwurf wird sich zu diesem Zeitpunkt in erster Linie auf die Umrahmung der beiden Altarblätter beschränkt haben.

Am 15. Sept. 1651 wird mit Junker der Vertrag zum Hochaltar unterzeichnet, der nach seinem Entwurf in Holz und wohl auch in Stein ausgeführt werden soll²¹⁹. Der Entwurf bezieht sich möglicherweise noch auf eine Rahmenarchitektur für zwei Bilder, doch werden dem Maler Heyden noch vom ganzen Lohn 40 fl einbehalten, da erst ein Bild fertig sei, und 1652 erhält er diese restlichen 40 fl anscheinend nur noch wegen "des großen bilts Assumptionis B.M. Virginis"²²⁰. Damit könnte das ursprünglich geplante Auszugsbild gemeint sein, das im Vergleich zum Hauptbild zwar klein, aber für sich genommen doch auch "groß" genannt werden konnte. Es könnte aber auch als Indiz für eine Planänderung genommen werden, dann nämlich, wenn mit dem großen Bild das heute bestehende Blatt gemeint sein sollte. Das letztere ist wahrscheinlicher, da auch von der Coronatio keine Rede mehr ist. Auf diese Weise würde zwar der zitierte Rechnungseintrag von 1652 bis zum äußersten strapaziert, doch gibt es weitere gute Gründe für eine Planänderung. Die mutmaßliche Jahreszahl 1652 unter dem Wappen unterstützt diese Hypothese.

Als bedeutendster Hinweis muß die Beschreibung der Marienstatue im durchbrochenen Auszug (sicherlich eine Marienkrönung) durch die Jesuiten 1660 gelten, denn diese Beobachtung schließt das geplante Auszugsbild der Assumptio und Coronatio aus, eine zweigeschossige Anlage vorausgesetzt²²¹. Daraus folgt aber auch, daß das Hauptbild kein Marienbegräbnis mehr gewesen sein kann. Überdies fordert Junker in einer Holzbedarfsliste auch Eichenstämmen für die Krönung Mariens an²²², was eindeutig belegt, daß Heydens Auszugsbild spätestens zu Beginn der Ausführungsarbeiten 1654 abgeschrieben worden war.

10b

An dieser Stelle muß eine bislang in der Literatur unbeachtete Raumskizze des Ebracher Chores vorgestellt werden, die einen Hochaltar mit nur einem einzigen großen Blatt wiedergibt²²³. Es ist weder der Vorgängeraltar von 1613 noch der 1650 von Heyden geplante, noch der schließlich ausgeführte Altar gemeint, von dem ihn ein Christusmonogramm(?) anstelle der Marienstatue unterscheidet. Entstanden sein muß sie aber um 1650, denn zu Seiten des Altars, der im Gegensatz zum heutigen unmittelbar an der Chorwand steht, sind unter den Bögen vier aufgerichtete Grabplatten zu erkennen, die 1650 dorthin transferiert wurden²²⁴. 1660 werden die heute noch dort befindlichen Grabmäler von den Jesuiten an diesem Ort beschrieben²²⁵. Im Zentrum liegt das riesige Altarblatt unter geradem Gebälk, von zwei Säulen flankiert. Auf seitlichen Auslegern sind entweder monumentale Zierwangen oder Statuen angebracht, was die ungel-

ke Handschrift nicht erkennen läßt. Die rechteckig gefaßte Auszugsrosette wird lediglich von geschweiften Giebelfragmenten begleitet, die mit spärlichen figurativen Zutatzen versehen sind. Das Thema des Blattes ist mit einiger Deutlichkeit skizziert: Über dem offenen Grab, das die Apostel umstehen, schwebt Maria mit ausgebreiteten Armen zum segnenden Gottvater empor. Also eine Himmelfahrt Mariens, die wegen der im Scheitel thronenden Gottvaterfigur auch nicht das heutige Bild wiedergibt.

Die ganze Zeichnung, die ausschließlich den Chor mit seinem Mobiliar in perspektivischer Draufsicht wiedergibt, erweckt den Eindruck, als wären hier die Gedanken eines Klerikalen für die Neuordnung des Chores aufgezeichnet. Also eher eine Planungs- als Zustandsskizze. Das könnte vor dem Akkord mit Heyden und der Versetzung der Stiftergrabmäler in den Chor geschehen sein, doch mutet es dann merkwürdig an, daß man von der Himmelfahrt wieder zum Begräbnis Mariens zurückgekehrt sein sollte. Da wir die Ausstattungsgeschichte des Chores jedoch nur ungenügend kennen²²⁶, könnte die Skizze aber auch erst 1652 entstanden sein, als man den alten Hochaltar an die Sakristeiwand versetzte und die Planungen Junkers und Heydens nun auf ein einziges großes Bild abzielten²²⁷. Mithin müßte der Entwerfer dieser Skizze auch zu den Initiatoren der neuen inhaltlichen Konzeption gezählt werden, da schwerlich ein Bildhauer oder Maler das Kloster zu diesem Wandel veranlaßt haben dürfte.

Maria-Himmelfahrts-Altäre von beträchtlicher Größe, die kurz zuvor im Würzburger und Bamberger Dom an prominenter Stelle errichtet worden waren, könnten dazu angeregt haben. In Würzburg ist J.v.Sandrarts Marienaltar gemeint, der zusammen mit dessen Kreuzabnahme 1646/48 vor dem Chor für das Langhaus sichtbar aufgestellt wurde²²⁸, und in Bamberg der Marienaltar mit einer Himmelfahrt aus der Werkstatt Tintoretto's, den nach Herzog/Ress Justus Glesker 1650/51 im Westen des südlichen Seitenschiffes errichtet hatte²²⁹. Gründe und Anregungen für eine thematische Änderung gab es also hinreichend.

Es liegt nahe, daß dieses neue Hauptthema der Himmelfahrt Mariens auch eine neue Retabelarchitektur erforderte. Junker konnte an einer Verringerung des malerischen Anteils nur gelegen sein, da auf diese Weise einige Plastiken mehr anzubringen waren. Vermutlich liegt also Junkers Akkord vom 15. Sept. 1651 bereits ein Entwurf mit dem geänderten Konzept zugrunde.

Junker nimmt seine Arbeit in Ebrach jedoch erst im November 1654 auf, nachdem er in der Zwischenzeit das Neutor der Würzburger Festung dekoriert hatte, und bleibt dort bis November 1656²³⁰. Der aus Speyer stammende Bildhauer Jacob Vogt, der mit Preuß 1644 in Laudenbach zusammengearbeitet hatte, beginnt mit der Schreinerarbeit schon etwas früher im Mai 1654. Ein Vertrag darüber

wird aber erst am 30. März 1655 abgeschlossen. Darin ist auch ein Kohlenkasten enthalten für "das gemalte Blatt", wieder ein Hinweis, daß das jetzige Blatt schon damals existierte²³¹.

Sinnvollerweise muß der zweimalige Besuch des Preuß in Ebrach und sein Entwurf spätestens jetzt zu Beginn der Ausführungsarbeiten erfolgt sein. Der Eintrag in der Hochaltarrechnung (Q 68), die 1654 beginnt, ist eindeutig und läßt keinen Zweifel daran, daß Preuß den Altar neu entwirft. Das Datum 1656, das Bruhns und Kempfer dafür annahmen, ist sinnlos, denn zu diesem Zeitpunkt wird der Altar bereits von dem Kitzinger Maler H. Georg Zinckhernagel gefaßt²³². Das Datum 1656 steht über einer sicherlich nachträglich angefertigten Zusammenstellung von Ausgaben (Q 69).

Einen größeren Altarbau hatte Preuß bis dahin nicht geschaffen²³³, so daß aus heutiger Sicht nur seine Erfahrungen in der Baukunst für das Kloster Anlaß gewesen sein können, ihn für den Riesenaltar zu Rate zu ziehen. Der schon genannte Bildhauer Vogt könnte dabei vermittelt haben. Der Preuß'sche Entwurf wird demnach in erster Linie dem Grundriß, der Proportionierung des Aufrisses und der Position der Figuren gegolten haben, weniger einer neuen Gesamtkonzeption oder gar den Figuren selber. Daß Junker nicht mehr aber auch nicht weniger als den 1651 ausgemachten Lohn erhält, muß als Indiz dafür gewertet werden. Ebenso die Tatsache, daß weder die Altarrechnung von 1654 noch die Abteirrechnungen dieses und der folgenden Jahre Ausgaben über ein neues Altarblatt enthalten, was nur bedeuten kann, daß man auf das bereits bestehende Blatt zurückgriff.

9

Daß dieses Blatt mit dem jetzigen (wahrscheinlich 1652 bezeichneten) identisch ist und von Heyden 1650/52 gemalt wurde, scheint Wiemer anzunehmen²³⁴. Zwei Schwierigkeiten gibt es dabei jedoch zu bedenken: 1) müßte Heyden, der exakt den 1650 ausgemachten Lohn erhält und 1651 für das wahrscheinlich größere Bild des Marienbegräbnisses den größten Teil des Lohnes einstreicht, 1651/52 das jetzige, schmalere Bild mit der Himmelfahrt Mariens ohne zusätzlichen Lohn gemalt haben, welches immerhin das geplante Auszugsbild bedeutend an Größe übertraf²³⁵. Als Ausweg bleibt da nur die gewagte Annahme, daß Heyden sein bereits vollendetes Marienbegräbnis verkleinerte und mit dem neuen Thema übermalte, was sich immerhin z.B. anläßlich einer dringend notwendigen Reinigung überprüfen ließe. 2) fällt es nicht leicht, dieses Altarblatt mit den bekannten oder vermuteten Werken des Dettelbacher Malers in Einklang zu bringen²³⁶.

Die Gestalt des von Preuß entworfenen und von Junker und Vogt 1654/56 ausgeführten Riesenaltars läßt sich anhand der Quellen leider nur in Umrissen beschreiben. Durch den Bericht der Bollandisten wissen wir, daß er die gesamte

Chorwand ausfüllte und daß im durchbrochenen Auszug eine Marienstatue aufgestellt war. Ferner ist das Figurenprogramm weitgehend bekannt, seit Bruhns die (undatierte) Holzbedarfsliste des (ungenannten) Bildhauers veröffentlichte²³⁷. Danach standen unten zu Seiten des Blattes die beiden je 12 Schuh hohen Patrone Johannes Evangelist und Nikolaus, die im Vorgängeraltar Junkers und Lenckharts von 1613 zu Seiten des Auszugs standen. Für zwei Figuren neben dem Auszug sind wohl jene zwei 9 Schuh hohen Stämme gedacht gewesen, da sie kleiner als die unteren Hauptfiguren dimensioniert sind²³⁸. Die drei 8 Schuh hohen Stämme für die "3 obern Bilter" sind wohl für eine im durchbrochenen Auszug anzunehmende Marienkrönung gedacht gewesen, für die Junker noch auf der Vorderseite dieses Memorials "zwei Eichbäume" veranschlagte. Bruhns vermutete in Unkenntnis des Heydenschen Altarblattes die Marienkrönung im Hauptgeschoß, die er mit den beiden Eichbäumen verband, während er die drei 8 schuhigen Stämme für weitere Auszugsfiguren in Anspruch nahm²³⁹. Je zwei 6 Schuh und 4 Schuh hohe Engel werden wohl die Giebel(fragmente) des Hauptgeschosses und des Auszugs besetzt haben. Für den Tabernakel schließlich waren fünf 6 Schuh hohe "Bilder" vorgesehen, die kaum an dem von Bruhns Junker zu Recht zugeschriebenen, dreiteiligen Tabernakelentwurf angeordnet werden können, da für diesen zwar 4 Engel, 1 Kruzifix und 1 Pelikan vorgesehen waren, aber von höchst unterschiedlicher Größe²⁴⁰.

Über den mutmaßlichen Grund- und Aufriß kann man im Grunde nur spekulieren, doch können einige Möglichkeiten ausgeschlossen werden. Bruhns nahm ein Triumphbogenschema an, in dem zu Seiten der Hauptgruppe in Muschelnischen die Patrone Johann Evangelist und Nikolaus stehen sollten²⁴¹. Dies hätte aber geradewegs dem Vorgängeraltar (1613) von Junker, der sich wahrscheinlich in Oberschwappach erhalten hat, entsprochen, was weder das Kloster noch Preuß angestrebt haben dürften, denn dieser Altar stand ja seit 1652 für alle sichtbar vor der Sakristeiwand im südlichen Querhaus²⁴².

Ein zweisäuliges Retabel mit den Patronen auf seitlichen Auslegern, wie es etwa die Chorraumskizze vorschlägt, hätte bei der gegebenen Bildbreite von 3,42m die Chorwand von fast 11m Breite kaum so füllen können, wie die Bollandisten es überliefern.

Will man überhaupt einen Vorschlag wagen, wie der Preuß'sche Entwurf ausgesehen haben könnte, muß auf die verwandte Situation des Ebracher Chores mit dem der Reurer-Kirche (K 41) hingewiesen werden, deren von Preuß 1687 geschaffener Hochaltar ebenfalls die gesamte Chorwand füllte. Sowohl die Chorbreite stimmt mit ca. 10,5m fast überein als auch die mit 3,42m (=ca. 12 Schuh) identische mittlere Öffnung bzw. Bildbreite. Die Analyse jenes Retabelgrundrisses

95

58

78a

hatte ergeben, daß ein quadratisches Raster Bild und Säulenarchitektur in ein bestimmtes Verhältnis setzte, im Falle des sechssäuligen Reurer-Retabels 3:4:3. Dieser könnte mit seiner Grundrißbreite von ca. 8,6m in einem Gedankenspiel an die Ebracher Chorwand versetzt werden, mit dem Ergebnis, daß sie genügend ausgefüllt wäre, da oben noch das ausladende Gebälk hinzugerechnet werden müßte und unten wahrscheinlich auch ein wenig Freiraum für die dort aufgestellten Stiftergrabmäler bleiben sollte.

Sämtliche aus der Holzbedarfsliste erschlossenen Statuen hätten an diesem sechssäuligen Retabel Platz: Die Patrone Johannes Evangelist und Nikolaus im Winkel des 1. und 2. Säulenpaares auf Konsolen wie in Bildhausen (K 36), die beiden kleineren 9 Schuh großen Statuen (vielleicht St. Bernhard und der Namenspatron des Stifters, Petrus, wie im heutigen Altar) über dem mittleren Säulenpaar, die Marienkrönung im durchbrochenen Auszug, die beiden größeren Engel über dem äußeren Säulenpaar und die zwei kleinen Engel schließlich auf dem Gebälk des Auszugs²⁴³.

Gewiß ist der Reurerchor um fast 8m niedriger als der Ebracher, weshalb die Proportionen des Reurer-Retabels nach Preuß'schen Standart auch so gedrungen wirken, doch kann bei diesem Retabelschema die fehlende Höhe durch ein höheres Sockelgeschoß, das Einfügen einer Attikazone zwischen Hauptgebälk und Auszug (wie in Bildhausen) und durch die Streckung des Auszuges erreicht werden. Das Rosettenfenster hinter der Marienkrönung gibt dabei einen Fixpunkt ab, so daß die Proportionierung des heutigen Altars von Bossi und Wagner durchaus zum Vergleich herangezogen werden kann²⁴⁴. Da die Rosette relativ tief liegt, ist jenem spätbarocken Retabel über dem Auszug noch ein weiteres Queroval mit der Hl.Geist-Taube aufgesetzt worden. Ähnliche Protuberanzen kann man auch bei dem Preuß-Retabel erwarten, um den letzten oberen Winkel zu füllen, seien es Engel, ein Christusmonogramm oder ein Wappen. Das bedeutet auch, daß man sich die Proportionen gegenüber dem Reurer-Altar nicht allzusehr gelängt vorzustellen braucht. Der geschweifte Abschluß des Altarblattes deutet darüberhinaus an, daß es, fast noch wie im jetzigen Altar, gewiß aber wie bei den Preuß-Altären der Marienkapelle, in Bildhausen und der Reurerkirche das Gebälk durchbrach.

K 12: Drei Altäre für die Wallfahrtskirche bei Laudenbach, 1654/58

Quellen: Q 73,1-17

Lit.: M.Schermann, Die Bergkirche bei Laudenbach.1912, 32,36f.,40,72,75,109.
Verschollen

Preuß, der schon am Rohbau und wahrscheinlich dem Giebel beteiligt gewesen war, wird 1654 auch die Ausstattung der 1652 vollendeten Kirche übertragen. Vorhergehende Pläne, die Kirche mit zwei Seitenaltären, die noch von Bischof Franz v.Hatzfeldt 1642 in Bamberg in Auftrag gegeben worden waren²⁴⁵, und einer 720 fl teuren Alabaster-Kanzel aus Forchtenberg auszustatten²⁴⁶, wurden anscheinend nicht verwirklicht.

Vom Leiter des Umbaus, dem Würzburger Baumeister Michael Kaudt, sind die ersten Konzepte zur Neuausstattung überliefert. So schlägt er in einem Memorial vom 14.April 1652 für Laudenbach vor:

"so wehre von gips saubere Reyung von gewundener Arbeit, an ds gewölb zue tragen, gleich wan es von Steinen gehauen währe" und "Wan sich ds Mirackhelbild miten under den Chorbogen liesse transferieren und zu beden seiten Altär komen, wüerte es sehr fein stehen, und der Kirchen ein große Weitung geben"²⁴⁷. Für den Stuck dachte Kaudt an den Würzburger Kalkschneider Georg Gögiz, doch führt diese Arbeit dann im Kaudt'schen Sinne der aus dem Bregenzer Wald stammende und bei Joh.Worath im Stift Schlägl in die Lehre gegangene Bildhauer und Stukkateur Caspar Kleber aus, der zur Jahreswende 1653 auf Haltenbergstetten eintrifft²⁴⁸. Im Oktober 1653 schlägt Graf Hermann seinem Bruder, dem Feldmarschall Melchior v.Hatzfeldt, vor, die seiner Ansicht nach schlecht getünchte Kirche mit "goldt und blauen farben hin und wieder zu schattieren"²⁴⁹.

Ein Vertrag mit Preuß wegen der Altäre wird am 25.Juli 1655 in Haltenbergstetten abgeschlossen (Q 73,2), doch geht aus dem Text hervor, daß Graf Melchior schon früher mit Preuß in Würzburg akkordiert hatte, was die Bezeichnung "Copia Ding Zetel" und die Abschlagszahlungen vom 13.August 1654 und 16.April 1655 einerseits und ein Brief vom 6.Juli 1655 (Q 73,1) andererseits bestätigen, da Preuß zu diesem Zeitpunkt bereits wegen der Altäre ermahnt wird. Man wird davon ausgehen können, daß die Arbeiten mit der ersten Zahlung am 13.August 1654 begonnen hatten.

Laut des Visieres, das Graf Hermann als Unterzeichner der Zweitschrift in Händen hielt, sollte das alte Gnadenbild in einem Tabernakel auf dem mittleren Altar aufgestellt werden. In dem Geding über 250 Rthlr sind auch zwei Nebenaltäre mit nußbrauner Fassung enthalten.

Diese sind zuerst fertig und werden von Preuß und seinem Gesellen vom 19.November bis zum 3.Dezember 1656 aufgestellt (Q 73,4). Hergestellt waren

sie aber nicht von Preuß, sondern von einem Künzelsauer Schreiner, wahrscheinlich Eberhard Sommer, dem Stammvater der gleichnamigen Bildhauerfamilie, der dafür auch bezahlt wird (Q 73,3)²⁵⁰.

Über das Aussehen dieser Retabel erfährt man außer der nußbraunen Fassung nur, daß sie Graf Hermann mißfallen, weshalb er Preuß sogar einen "losen Gesellen" schilt (Q 73,6,8). Was er auszusetzen hatte, bleibt leider ungesagt, könnte sich jedoch kaum gegen den Entwurf als solchen gerichtet haben, denn diesen hatte er ja bei Abfassung der Vertragszweitschrift mit eigenen Augen gesehen und gebilligt. Vielleicht stimmten die an verschiedenen Orten gefertigte Retabelarchitektur und die Plastik nicht recht zusammen, oder Preuß hätte wie bei den Eibelstädter Nebenaltären einige Jahre später seinem Gesellen die Arbeit überlassen. Der skulpturale Schmuck kann nicht gering gewesen sein in Anbetracht des relativ hohen Lohnes von 250 Rthlr für alle drei Altäre, in dem die Schreinerkosten nicht enthalten waren (Q 73,3)²⁵¹, weshalb als Hauptschmuck durchaus große Statuen anstelle von Gemälden denkbar wären²⁵². Diese, z.B. eine Maria und ein Ecce homo, müßten sich dem marianischen Programm einfügen, das durch die gotischen Portalreliefs der Verkündigung (Nord), des Marientodes (Süd), der Marienkrönung (West) und das Gnadenbild der Pieta angezeigt ist²⁵³.

Die Fertigstellung des Gnadenaltars ("Miraculos Altar") verzögert sich, da Preuß viele andere Arbeit aufgenommen hat und offenbar auch erst einmal weitere Geldzahlungen abwartet. Sogar die Autorität des Würzburger Weihbischofs Joh. Melchior Söllner wird 1657 in Anspruch genommen, um die Arbeit voranzutreiben. Über ihn erhält Preuß dann auch seinen restlichen Lohn (Q 73,7-13). Aufgerichtet wird der Altar zwischen dem 21. März und dem 6. April 1658 durch Preuß und seinen Gesellen (Q 73,2)²⁵⁴. Wichtig ist, daß der Mirakelaltar zusammen mit einem eisernen Gitter, einer "sehr hübschen Schlossearbeit", die noch im März aus Schwäbisch Hall herbeigeschafft wird, "ineinander verklammert" werden soll, "man möchte sonst ein häßlich Muster machen" (Q 73,13-15)²⁵⁵.

Aber auch mit diesem Altar scheint man nicht ganz zufrieden gewesen zu sein, denn am 23. August 1658 schließt man mit dem bisher unbekanntem Würzburger Bildhauer Michael Müller einen Akkord ab, an den "Nebenseiten" zwei 5,5 Schuh hohe "Nebenbilder", links eine Veronika und rechts eine Magdalena ergänzend aufzustellen (Q 73,17)²⁵⁶. Da auch von zwei Kragsteinen die Rede ist, sind diese sicher als Stand für die Statuen gedacht gewesen. Darüber hinaus erfährt man die wichtige Tatsache, daß der Altar 4 Säulen besitzt, die nun als zusätzliche Zierde Weinranken erhalten sollen. Ein weiteres 1,5 Schuh hohes Postament soll auf den Altarstein kommen, ebenso sollen die Kragsteine der Figuren mit verzierten Konsolen versehen werden.

Diese Mosaiksteinchen an Nachrichten zu einem klaren Bild zusammenzufügen ist unmöglich, doch soll ein Versuch gewagt werden. Laut dem alten Laudbacher Pfarrbuch stand das gotische Gnadenbild noch kurz zuvor in einem alten Kapellchen inmitten des neuen Langhauses²⁵⁷. Die eingangs zitierten Überlegungen Kautds bestätigen dies, da er das Gnadenbild unter den Chorbogen transferieren möchte, um so im Langhaus Raum zu schaffen, ebenso die Nachricht von 1653, daß der Steinmetz A.Staudten das "Gewölblein ob dem Miraculoß Altar" abgebrochen habe²⁵⁸. Das Gnadenbild bedurfte also eines neuen Gehäuses an einem besonders herausgehobenen Ort. Das Gehäuse identifizieren wir mit dem im Vertrag genannten "Tabernakel auf dem Mitlern Altar, darin das Miraculos Maria bildet zu sehen kombt" (Q 73,2). Die vier Weinrankensäulen könnten dann diesen auf der Mensa erhöht aufgestellten Gnadentabernakel baldachinartig im Geviert umstellt haben.

Ein Vorbild dafür existierte seit 1613 in der Dettelbacher Wallfahrtskirche, dessen Mirakelaltar für das Gnadenbild ebenfalls 4 Säulen aufwies²⁵⁹. Auch die beiden Ciborien Justus Gleskers im Bamberger Dom, die kurz zuvor nach römischem Vorbild aufgestellt worden waren, könnten nicht ohne Einfluß gewesen sein, zumal sie den Grafen Hatzfeldt durch einige Briefwechsel mit dem Bamberger Klerus wegen der dort noch liegenden Laudbacher Nebenaltäre durchaus bekannt gewesen sein könnten²⁶⁰.

Ob die 4 Säulen auch einem gewöhnlichen Retabelaltar zugeordnet werden können, sollen folgende Überlegungen klären. Am einzigen uns bekannten viersäuligen Retabel unseres Bildhauers in Wechterswinkel (K 38) umfassen die im Winkel gestellten Säulen auf ihrer Innenseite Figuren, die uns in Laudbach neben dem Gnadenbild nur schwer vorstellbar erscheinen²⁶¹. Kennzeichnend für das 17. Jhd. scheint gerade die isolierte Aufstellung des Gnadenbildes zu sein, dem erst im 18. Jhd. verehrende Engel oder Votivfiguren hinzugefügt werden können²⁶². Die andere Anordnung der vier Säulen in der traditionellen Form mit betonter Mitte ist für Preuß nicht überliefert²⁶³, ebensowenig sind eng gekoppelte Doppelsäulen zu dieser Zeit noch denkbar, wie sie an vielen Portalen der Echter-Zeit begegnen.

Der Ciboriumstyp bleibt für diesen Ort und diese Aufgabe die angemessenste Lösung, zumal er den Durchblick auf den dahinter stehenden Choraltar nicht allzusehr behindern würde²⁶⁴. Stand jedoch der Altar in Laudbach auch wirklich unter dem Chorbogen, wie Kaudt dies vorgeschlagen hatte? Als Entscheidungshilfe bietet sich da nur das schon genannte eiserne Gitter an, das mit Haken und Dübeln in eine Wand eingegossen wird und an das auch der Mirakelaltar befestigt wird (Q 73,13,15). Es kann also kein Gitter um einen freistehenden

Altar gemeint sein, sondern nur die Situation unter dem Chorbogen, wo das Gitter in einem oder zwei Teilen das Langhaus hinter dem daran befestigten Gnadenaltar abschloß²⁶⁵.

Ungewöhnlich mutet nun die Vorstellung an, daß kurze Zeit später der Bildhauer Müller diesem Altar seitlich zwei Statuen auf konsolartigen Auslegern hinzufügen sollte, doch gibt es auch dafür zumindest ein späteres Beispiel in dem 1690 errichteten Dettelbacher Gnadenaltar, dessen vier Stützen (zwei Säulen zu Seiten eines Pfeilers) je ein Evangelist vorgestellt war²⁶⁶. In Laudenbach wurde dadurch die Ausrichtung des vierseitigen Ciboriums zum Langhaus hin noch verstärkt, da die Statuen der Veronika und Magdalena zusammen mit dem Gitter eine Rückfront bildeten. Das 1,5 Schuh hohe Postament auf dem Altarstein diente wohl dem Zweck, den Tabernakel mit dem Gnadenbild etwas anzuheben, um ihn von den neuen Seitenfiguren abzusetzen, wie dies Preuß ganz ähnlich schon am Bronnbacher Bernhard-Altar (K 6) mit dem großen Sockel unter der Amplexusgruppe getan hatte. Der figürliche Schmuck nach Preuß'schem Plan müßte sich notwendigerweise auf die Bekrönung konzentriert haben, wo nach römischem oder Bamberger Vorbild jede Säule einen Engel und die Baldachinmitte einen Salvator oder Heiligen getragen haben könnte.

8b Nichts vom plastischen Schmuck außer dem Gnadenbild, der gleichfalls älteren Anbetung der drei Könige und einem großen, holzgeschnittenen Wappen der Grafen von Hatzfeldt²⁶⁷ hat die neugotische Renovierung und Ausstattung von 1880 überstanden. Die Altäre sollen verkauft worden sein²⁶⁸.

K 13: Dekorative Arbeiten für die Orgeltribünen des Würzburger Doms, 1655/56

Quellen: Q 71

Lit.: Kempfer 1925, 60

Engel/v.Freeden, Eine Gelehrtenreise durch Mainfranken 1660, in:
Mainfr. Hefte 15 (1952), 27f.

Himmelstein 1889, 38.

Verschollen

78b Diese dekorativen Arbeiten waren nicht für eine Orgel gedacht, wie Kempfer schrieb, sondern für die südliche Orgeltribüne in der Vierung. Diese Tribüne, "neuer Orgelbaw" genannt, wurde ab 17. Januar 1655 von dem Werkmeister H. Eberhardt für 700 fl errichtet²⁶⁹. Über Grundriß und Lage dieser Tribünen gibt der um 1700 kurz vor ihrem Abbruch entstandene Grundriß des Domes, SE 11 der Slg. Eckert im Mainfränkischen Museum, Auskunft²⁷⁰. Es müssen ähnlich lufti-

ge Bogenarchitekturen gewesen sein wie die heute noch stehenden, 1681/83 errichteten Choretten im Westchor des Mainzer Domes²⁷¹. Allerdings zweigeschossig in der Art, daß unten neben drei offenen Bogenstellungen mit Zugang zur Krypta ein Fensterjoch folgte, während die fünf Joche des Hauptbaues mit vier Fenstern versehen waren. Der fünfte Bogen überspannte den Treppenaufgang vom Querhaus zum Hochchor²⁷². Da die Bollandisten²⁷³ von einem Säulenumlauf sprechen, war den durchfensterten Bogenfeldern sicherlich eine architravierte Säulenstellung vorgeblendet. Hinter den Fenstern lagen, wie der Grundriß und die Quellen²⁷⁴ offenbaren, zwei Räume, in denen der Ornat und der Blasebalg untergebracht werden sollten. Auf die Orgelbühne führte innen eine Treppe und von dort oben ein Zugang in die Leutestube des Südost-Turmes, wofür eine alte Schnecken-treppe abgebrochen wurde. Diese Tür sitzt heute noch unverbaut hoch oben im südöstlichen Chorpfeiler.

Die gliedernden Postamente der Balustrade, die die obere Plattform sicherlich wie in Mainz umgeben haben wird, waren wahrscheinlich nun der Ort, für die Preuß und sein Geselle jene 17 Engelsköpfe und das Wappen des Domkapitels schuf, um deren Bezahlung dann noch ein kleiner Streit ausbrach²⁷⁵ (Q 71). Interessant daran ist nur die Beobachtung des Dombaumeisters, daß während der 36 Arbeitstage der Geselle die meiste Arbeit verrichtet hätte. Erhalten hat sich von diesen Sachen nichts.

Es leuchtet ein, daß diese geschlossenen großen Tribünenbauten noch stärker als die holzverzierten älteren Chorwände²⁷⁶ dem Dom Licht und Sicht nahmen, wie die Bollandisten 1660 ungeachtet der "herrlichen Arbeit" bemängeln²⁷⁷.

Das gegenüberliegende Pendant auf der Nordseite wurde 1656 begonnen und vollendet "daß kein deformitet in der Kirchen seye"²⁷⁸. Da Bischof Schönborn die Kosten dieses Baues mit 800 Rthlr weitgehend getragen hatte, ließ das Domkapitel zum Dank eine Inschrift und sein Wappen dort anbringen²⁷⁹. Ein mit "JOAN.PHIL.A.M.E.H.F.O.D.1656"²⁸⁰ bezeichnetes Schönborn-Wappen hat sich im nördlichen Seitenschiff erhalten. Vermutlich stammt es von dem Tribünenbau. Stilistisch ordnet es sich nicht in die variantenreiche Reihe der Preuß'schen Wappen ein, wiewohl es motivische Übereinstimmungen gibt²⁸¹.

Die Errichtung einer neuen Orgel, die schon seit 1652 geplant wurde, regte Schönborn zwar noch einmal 1656 an, doch war dafür vorerst kein Geld vorhanden²⁸². Bis 1674 muß dann die neue Orgel aufgestellt worden sein, denn man will daran das Wappen des Stifters v.Weyler anbringen lassen²⁸³.

Orgel und Singchor mußten im Jahre 1700 mitsamt den Tribünen anläßlich der Generalerneuerung durch Pietro Magno weichen und wurden abgerissen²⁸⁴.

K 14: Wappen für einen Getreidebau in Niederstetten, 1656

Quellen: Q 14

Verschollen

Alles, was wir darüber wissen, ist, daß Preuß am 19.März 1656 für ein steinernes Wappen 2 Reichstaler erhält. Da er die Quittung nicht selbst unterschreibt, ist er wohl nicht eigens dafür nach Stetten gereist wie auch nicht wegen der Abschlagszahlungen für die Laudenbacher Altäre am 21.März, s.Q 73,2. Die Bauwesenbände Fz.189, Nr.160, Nr.168 im Hohenlohischen Zentralarchiv Neuenstein enthalten Pläne Michael Kaudts zu diesem Getreidebau.

K 15: Ausstattung der Kreuzkapelle Eibelstadt, 1657-61

Quellen: Q 75,1-11

Lit.: Kempter 1925, 21-23

KDB Ochsenfurt 1911, 63f.

A.Hausladen, Die Kirchliche Malerei am fürstbischöflichen Hof Würzburg im 17.Jhd.(Diss.Wzbg.1914),1919, 42f.

M.Wulff, Rüll. Ein Barockmaler, 1930, 9f.,7 Anm.8.

E.Kainz, Oswald Onghers, 1915, 29ff. 31 Anm.1.

Die Quellen, daß heißt Domkapitelprotokolle und die Verlassenschaftsrechnung des Kapellenstifters Wilhelm Doles sind seit dem Inventarband Ochsenfurt 1911 und Hausladens Dissertation (1914) bekannt bzw. teilweise veröffentlicht, doch von Kempter, der Hausladens Arbeit ungenutzt ließ, nur ungenau ausgewertet worden.

So ist Preuß auch bei der Ausmessung der Kapelle dabei, die der Werkmeister des Domkapitels, Heinrich Eberhardt, geplant und ausgeführt hatte (Q 75,1)²⁸⁵. Vielleicht als einziger Fachmann neben Eberhardt, denn der Baumeister des Domkapitels, Johann Albert Thomann, war vor seinem Amtsantritt Bürgermeister in Theilheim gewesen²⁸⁶, und Preuß verstand sich seit seinem Haltenbergstettener Aufenthalt auf das Ausmessen und Schätzen geleisteter Arbeit, weshalb man ihn ja auch zum Vertragsabschluß des Kirchenneubaues in Erlabrunn herangezogen hatte. Als es Streit unter den Handwerksleuten gibt, tritt Preuß wahrscheinlich noch einmal als Schlichter auf (Q 75,3).

Mit der Ausstattung der Kapelle seit 1658 bis 1661 wird er allein beauftragt. Begonnen wird Anfang 1659 mit der Ausschmückung des Hauptportals (Q 75,2,4), das nach dem vereinfachten, billigeren Entwurf Eberhardts vom 20.Nov. 1657 ausgeführt worden war. Die Steine für die beiden Wappen, zwei (verschwundene) Pyramiden und für die Wilhelmsstatue werden erst am 22.März 1659 bezahlt,

doch kann man dem Text entnehmen, daß zu diesem Zeitpunkt der Stein bereits verarbeitet ist. Die auf dem Portal eingelassene Jahreszahl 1658 trifft demnach mit einiger Wahrscheinlichkeit das Entstehungsdatum der Wilhelmsstatue und der Wappen.

11a

In den sechziger Jahren unseres Jahrhunderts wurde der abbröckelnde Stein von Wappen und Statue gründlich erneuert, wie auch der Vergleich mit dem Vorkriegsphoto zeigt. An der Wilhelms-Statue wurde besonders Nase und Augenpartie erneuert. Der etwas leblos starre Gesichtsausdruck findet darin wohl seine Erklärung. Die Wappen wurden wohl gänzlich ausgetauscht bzw. falsch ergänzt, wie das Doles-Wappen.

11b

12

Die Wilhelm-Statue ist die erste zweifelsfrei gesicherte und erhaltene Arbeit des Preuß, weshalb sich an ihr z.B. auch die weit zurückliegenden Bronnbacher Grabplatten orientieren müssen. Kempfer sah ihren besonderen Wert sogar darin, mit ihrer Hilfe die Kriegerstatuen des Neutores der Festung Preuß zu schreiben zu können, was unserer Meinung nach auf Grund des unterschiedlichen Figurenaufbaues gerade nicht geht²⁸⁷.

Auf Fahnenstange und Schild gestützt, wächst die Figur lebhaft empor, wobei das Stützmotiv alle Bewegungen bestimmt. Dabei ist der Blick in Richtung des aktiven Spielbeins in die Ferne gerichtet, kämpferische Abwehrbereitschaft vermittelnd. Die helle Folie der Fahne hinter dem dunkel verschatteten Kopf gibt diesem Relief und Bedeutung. Das fast den ganzen Körper bedeckende Manteltuch birgt mehr Lebendigkeit und Bewegung als es die starre Panzerung vermöchte²⁸⁸. Doch alles in allem bleibt die Ausdruckskraft der Figur beschränkt, da kein einheitlicher Kraftstrom alle Bewegungen durchläuft. Die Haltung ist zu unentschieden, der Gesichtsausdruck neutral, das Flattern der Fahne und des Manteltuches zu schwach, als daß man in diesem Wilhelm eine ausgereifte Barockfigur erkennen könnte, wenn man ihn mit den Skulpturen des Justus Glesker für den Bamberger Dom (1648-53) vergleicht.

Die beiden Portalwappen offenbaren wie alle anderen Wappen die erstaunliche Variationsbreite des Bildhauers auf dekorativen Gebiet. Er ist gleich M.Kern nicht fixiert auf Roll-, Ohrmuschel-oder Knorpelwerk, so daß gelegentlich alles zusammenfließen kann. So finden sich auch für beide Wappen unter den gesicherten Arbeiten keine Parallelen, wengleich Details vergleichbar sind, z.B. mit den Agnatenwappen des Ehrenberg Grabmals. Das obere Wappen des Donkapitels fällt mit seiner reliefhafteren, umrißbetonten Form ein wenig aus dem Gewohnten heraus, da auch das Rollwerk gegenüber dem nur eingeschlossenen Knorpelwerk dominiert. Wie bereits angedeutet, wurde das Stifterwappen des W.Doles auf dem Türsturz an den seitlichen Knorpelwangen falsch ergänzt.

14 Die Planungen zum Hochaltar, der 1774 unter Beibehaltung der von Rüll signierten und 1659 datierten Kreuzabnahme²⁸⁹ durch den jetzigen Altar von Michael Becker ersetzt wird²⁹⁰, beginnen am 7. Juni 1659, als der Doles'sche Testamentsverwalter Mathes Schultheis (Q 75,5) nach Würzburg reist, um sich mit Preuß "der althar willen" zu besprechen. Am 26. Sept. 1659 wird im Beisein von Preuß, Rüll und dem Stifter Joh. Richard v. Franckenstein dem Steinmetzen Kilian Eberhardt die Arbeit zum Fußgesims des Hochaltars verliehen, damit jener noch vor dem Herbst aufgestellt werden könne (Q 75,6). Am 8. Oktober wird der Steinmetz bereits für seine Arbeit bezahlt, und bei der wohl kurz darauf folgenden Altaraufrichtung sind neben Preuß auch der Faßmaler Hieronymus Deuerlein und zwei Schreiner dabei (Q 75,6). Laut der originalen Schrifttafel in der Kapelle zelebriert der Stifter Franckenstein am 29. April 1660 vor dem Hochaltar die erste Messe. 1662 wird ein "Bild" am Hochaltar geleimt und 1664 erhält er durch den Schreiner Balthasar Angerer einen Tabernakel (Q 75,10,11) bzw. einen Reliquienbehälter. Da der Altar eine Stiftung des Domherrn Franckenstein war, verzeichnet die Kapellenrechnung folglich keine direkten Ausgaben für den Altar, so daß außer dem Rüll'schen Blatt nichts über sein Aussehen gesagt werden kann²⁹¹.

13b Der rechte Nebenaltar mit der Georgsstatuette auf dem Giebel ist eine Stiftung der Elisabeth Prügel und ihres verstorbenen Mannes Georg, für den zunächst Preuß und Rüll am 9. Mai 1660 einen Entwurf vorlegen (Q 75,7)²⁹². Anfang September werden die Mensen beider Nebenaltäre noch einmal verändert, woraus geschlossen werden darf, daß man bereits jetzt auch den linken Altar als Pendant dazu plant. Der Vertrag wird dann aber nicht mit Rüll, sondern mit Onghers und Preuß in Eibelstadt abgeschlossen. Bei der Aufrichtung des Altars ist neben Preuß wieder Onghers und der Faßmaler Abraham Lufft dabei (Q 75,7). Das Blatt ist von Onghers signiert und 1660 datiert.

13a Der linke Nebenaltar mit der Michaelsstatuette ist eine Stiftung der Anna Fries und ihres verstorbenen Mannes Michael (Q 75,8 und Guttätertafel in der Kapelle) vom 23. Sept. 1660. Am 30. September heißt es jedoch, daß die dafür vorgesehenen 100 fl noch bis zum Herbst in Naturalien festliegen, worauf man bis dahin warten will²⁹³. Die Nachricht Scharolds, Materialien fol. 280, der auf dem Blatt die heute nicht erkennbare Jahreszahl 1661 gelesen haben will, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit.

Die drei Themen der Altäre passen sich mit der Darstellung eines Ecce homo (links), einer Pieta (rechts) und der Kreuzabnahme in das Programm einer Passionsfolge ein, wozu auch das in der Mitte aufgestellte Kruzifix gehört. Die aus dem 18. Jhd. stammenden Passionsbilder an den Wänden nehmen dieses Thema auf. Durch die Wahl der Pieta im rechten Nebenaltar wird man in der Darstel-

lung der Muttergottes auch dem Schema gerecht, links einen Kreuz- und rechts einen Marienaltar als Nebenaltar aufzustellen.

Die beiden Altäre sind zusammen mit dem Hochaltar in Fürnbach (K 26) die einzigen erhaltenen dieser Art. Sie gleichen sich in Maß und Aufbau bis auf die seitlichen Voluten, die am Pieta-Altar noch die horizontale, bei dem jüngeren Ecce-homo-Altar aber schon die später gebräuchliche schlanker wirkende vertikale Einrollung zeigen. Verbunden mit voluminöseren Fruchtschnüren und kräftigeren Akanthusblättern gewinnen die seitlichen Voluten an diesem Altar gegenüber den mächtigen Bildrahmen Eigengewicht. Der Rahmen liegt unten auf zwei größeren Postamenten auf und oben sind die Ohren des Rahmens gleichsam in die seitliche Volutenordnung eingehängt. Der Giebel ruht auf jeweils aus drei Teilen zusammengestellten Volutenkonsolen.

Ohne Zweifel entspricht der Aufbau in abgewandelter Form einer ionischen Fenster- oder Türordnung, wie sie die italienische Hochrenaissance entwickelt hat²⁹⁴. Die Voluten dagegen sind Ableger von Giebeln vieler Kirchen der Renaissance und des Barock. Im Zusammenhang mit Retabeln treten seitliche, begleitende Voluten zunächst bei den oberen, bekrönenden Aufsätzen auf²⁹⁵, was bei ihrer Ableitung von Kirchengiebeln verständlich ist. Ein frühes fränkisches Beispiel solcher Voluten in ähnlicher Form wie in Eibelstadt gibt der unter Fürstbischof Ehrenberg (1623-31) errichtete Kreuzaltar in Rimpar²⁹⁶.

Die beiden Namenspatrone der verstorbenen Stifter Georg (Prügel) und Michael (Fries) stehen im Verhältnis zur eigenen Größe auf recht hohen Podesten. Während der hl. Georg nach vollbrachter Tat wie der ausruhende Herakles auf dem Neutor der Festung in ruhiger Siegerpose den linken Fuß auf den erlegten Drachen stellt und den rechten Arm hinter dem Rücken verbirgt, zeigt der Racheengel Michael mit weit ausholendem Flammenschwert, vorgehaltener Waage und wehendem Gewand verhaltene Aktion²⁹⁷. Jener erinnert mit seinem in langer Kurve über das Standbein herabfallenden Gewand, dessen Falten unten kurz umschlagen, an die Münnerstädter Madonna (K 5), nur daß das Standbein jetzt weit lebhafter gebildet ist. Diese unruhige Faltenbildung unterscheidet sich ebenso deutlich von dem Mantel des hl. Wilhelm als auch von den Gewändern der Figuren des Marienaltars im Dom von 1662, so daß man an eine Gesellenarbeit denken muß. Ähnliches gilt auch für die Georgsfigur, deren stark kontrapostische Haltung durch den auf den Drachen gesetzten Fuß noch die des hl. Wilhelm übertrifft. Details der Rüstung sind vergleichbar, doch Helmbusch und Mäntelchen unterscheiden sich wieder deutlich in ihrer weichen Plastizität. Die vollkommen affektfreien Gesichter²⁹⁸ der beiden Heiligen sind gerade und ebenmäßig gebildet, gleich den ähnlich großen Statuen der Heiligen Cosmas und Damian des Wechterswinkeler Altars (K

26

97a

13a,b

22

55

38). Die beiden Engelsköpfchen in den Giebeln, die nebenbei als Konsolen aufgefaßt sind, wie das darüberliegende, vorgezogene Kymationband beweist, sind wohl ebenfalls Schnitzereien des Meisters der Aufsatzfiguren. Mit den Putten des Ehrenberg-Grabmals (K 28) haben sie nichts Gemeinsames: Von deren herabfallenden schweren Lockenfrisuren unterscheiden sich die aus der Stirn nach oben gewehten und seitlich abstehenden Haarbüschel deutlich.

Das in der Mitte der Kirche aufgestellte Kruzifix ist nach einem bisher nicht beachteten Domkapitelprotokoll eine Stiftung der Eibelstädter Familie Christoph Schraudenbach von 1670, das wohl von keinem fränkischen Bildhauer geschaffen wurde²⁹⁹. Dieser stark veristisch aufgefaßte Christus, mit weit zurückgelegtem Haupt die letzten Worte sprechend, hat im (später eingefügten) Kruzifix des ehemaligen Bronnbacher Hochaltars von 1658/70 ein Pendant. Anstelle des Altarblattes von Onghers (1670), das im neuen Hochaltar B.Esterbauers von 1712 Wiederverwendung fand, wurde er zusammen mit den Assistenzfiguren Esterbauers 1714 dort aufgestellt³⁰⁰.

K 16: Öberg-Altar für Kloster Schöntal, 1658/60

Quellen: Abgedruckt zuerst bei H.Klaiber, Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte des Klosters Schöntal, in: Württembergische Vierteljahreshefte NF XXII, (1913), 294 und G.Himmelheber, Die Kunstdenkmäler in Württemberg, Bezirksamt Künzelsau, 1962, 324.

Lit.: siehe oben und Kempter 1925, 60.

Verschollen

Der Kontrakt zu diesem Altar, welcher sich angeblich in stark verändertem Zustand in der Pfarrkirche St.Gangolf in Schlierstadt erhalten haben soll³⁰¹, wird am 23.Sept. 1658 mit dem Künzelsauer Schreiner Eberhard Sommer abgeschlossen über einen Altar aus "lauterem gueten Aichen Holz", 7 Schuh breit, 14-15 Schuh hoch, "undt sollen die zween uff beeden seiten stehenden undt das oberste Bildt nit in diesen Contract gehören". Er erhält dafür 36 Rthlr und 4 Malter Früchte.

Oswald Onghers bekommt für das Altarblatt 50 fl. Gefaßt wird der Altar von dem Heilbronner Maler Georg Christoph Büchsenstein für 70 fl. Von Preuß ist lediglich bekannt, daß er die Bildwerke schnitzt.

Laut Klaiber soll dieser Altar zum Todeskampf Christi 1660 bei der Stifterstatue errichtet und später 1727 in renoviertem Zustand mit einem neuen Gemälde des Abendmahles über der Sakristei aufgestellt worden sein. Himmelhe-

ber vermutet in diesem Werk den 1660 unter Abt Christophorus aufgestellten Altar "zu Ehren der Angst Christi am Ölberg", der später an die Wand der Marienkapelle versetzt worden sei. Auf Klaiber geht die Nachricht zurück, daß sich dieser Altar in verändertem Zustand in Schlierstadt befinden soll³⁰².

106a

Dies gilt es zu prüfen. Laut den spärlichen Quellen war der Retabelaufsatz des Schreiners ca. 2 mal 4,5m groß, also sehr viel kleiner als der Schlierstadter Altar. Die Mitte beherrschte das Ölbergbild des Onghers, zwei Statuen flankierten das Retabel wohl auf ähnlichen Konsolen wie in Bronnbach, eine dritte bekrönte die Giebelmitte. Es läge nahe, für dieses Retabel das Bronnbacher Schema anzunehmen, wenn wir Klarheit über den leitenden Entwerfer besäßen. Verschiedene Gründe sprechen jedoch für Preuß. E.Sommer konnte nach eigener Aussage nur schlecht zeichnen³⁰³, dann hatte er kurz zuvor zwischen 1654 bis 1658 drei Altäre für die Wallfahrtskirche Laudenbach gefertigt, sicherlich nach Preuß' schen Entwürfen, da an diesen der Auftrag ergangen war (K 12). Diese Arbeitsgemeinschaft finden wir noch einmal 1664 bei den Nebenaltären des Juliusspitals (K 23). Mit Preuß und Onghers hatten sich die Schöntaler Auftraggeber die besten Würzburger Kräfte gesichert, während Sommer die Altäre aus dem nahegelegenen Künzelsau mit billigen Transportkosten liefern konnte. Preuß wird sicherlich auch für diesen Altar als Entwerfer in Betracht gezogen werden müssen. Ob er sich dabei eher an Bronnbach orientierte oder schon das Eibelstädter Schema anwandte, entscheiden wohl die in der Quelle genannten beiden seitlichen Statuen, die am letzteren weniger gut vorstellbar sind³⁰⁴.

Die vier lebensgroßen Statuen des Schlierstadter Altares³⁰⁵ sind zu groß und können überdies weder mit Preuß noch mit seiner Werkstatt in Verbindung gebracht werden.

106b

K 17: Wappen und Löwen für das Pleichertor, 1659

Quellen: ---

Lit.: KDB Würzburg 1915, 298, Fig.298

F.Seberich, Die Stadtbefestigung Würzburgs,II,1963 (Mainfr.Hefte 40),37,
83, 97f., 182 ff. Abb.32

Einen Brunnen neueren Datums im Glacis hinter den Residenzbastionen schmückt ein monumentales Schönborn-Wappen nebst zwei liegenden Löwen. Das Wappen ist aus rotem, die Löwen aus gelbem Sandstein. Ein Vergleich mit einer alten, vor dem Abbruch der Stadtmauern entstandenen Photographie des ersten Würzburger Stadttors, dem Pleichertor (1658), zeigt, daß Wappen und Löwen von diesem Tor stammen müssen. Die Löwen liegen nach oben ausgerichtet

16a,b

15

auf den Giebelschrägen, während das Hauptwappen im Dreiecksgiebel von zwei weiteren stehenden Löwen mit je einer Tatze gehalten wird. Das Wappen hat an den Stellen, wo diese anscheinend nicht mehr vorhandenen Löwen das Wappen berührten, deutliche Meißelspuren, die nicht nur beweisen, daß die Löwenpranken abgeschlagen wurden, sondern auch für den originalen Zustand des Wappens sprechen. Das Giebelfeld bestand demnach aus drei großen Reliefblöcken, was das alte Photo auch noch erkennen läßt. Diese wappenhaltenden Löwen standen wie der kleine Löwe im zentralen Wappenfeld auf drei Spitzen, den Schönborn'schen Hügeln. Es ist also wie schon am Neutor der Festung der Schönborn'sche Löwe gemeint, der hier in seiner Vielzahl Stärke und Wachsamkeit verkündet. Während das einst unter dem Giebel geschützte Wappen bis auf geringe Abbröckelungen unversehrt ist, haben die frei aufgestellten Löwen so stark gelitten, daß sie nurmehr als Ruinen zu bezeichnen sind. Dennoch ist ihr ursprünglich wilder, katzenhaft gewandter Ausdruck erkennbar, der diese Löwen unter allen übrigen Würzburger Löwen von Michael Kern (Aschhausen-Grabmal) über Zacharias Junker (Neutor, Kapitelhaustreppe im Domkreuzgang) bis zu Johann Caspar Brandt (Guttenbergtor der Festung) hervorhebt³⁰⁶. Der in Würzburg seit Riemenschneider hundeartig domestizierte Eindruck ist bei diesen Löwen erstmalig ihrer wahren, raubtierhaften Natur gewichen: So in der Mähne, die nicht mehr wie bei Kern oder Junker onduliert ist, sondern in langen, dicken Zotteln herabhängt, wie sie auch von anderen Preuß'schen Löwen her bekannt ist, z.B. in dem großen, hölzernen Hatzfeldt-Wappen in Laudenschbach (K 12), in einigen Wappen des Chores von St. Burkard (K 24) oder im Familienwappen der Schönborn-Grabplatte (K 31)³⁰⁷.

Das Hauptwappen selbst besitzt zwar kein unmittelbares Pendant, zeigt aber in der Umrahmung zahlreiche Übereinstimmungen mit den gesicherten Wappen am Roten Bau (K 18), oder denen in Eibelstadt (K 15), wengleich es jene in der Qualität übertrifft. Diese äußert sich in der unnachahmlichen Harmonie aus spannungsvoll gewölbtem Schild und ungemein kraftvoller Knorpelwerkumrahmung. Zusammen mit der präzisen Linienführung und den ausgeglichenen Massenverhältnissen bildet sie das stärkste Argument für die Autorschaft des Preuß. Die C-förmigen Knorpelrahmen haben dabei das Aussehen von Schläuchen, die mit Wackersteinen gefüllt sind. Sie unterscheiden sich damit grundsätzlich von denen des Roten Baus (1659), die nur an der Oberfläche geschuppt sind. Erst das Wappen des Stromberg-Epitaphs von 1681 ist wieder so geformt, was den Schluß zuläßt, daß Preuß in der Ornamentik keiner zeitbedingten oder persönlichen Entwicklung folgt, sondern auf fertige, variierbare Muster zurückgreift. Seine Wappenformen sind demnach keine Kriterien für Datierungsprobleme.

Inwieweit die auf dem Photo sichtbare Keilsteinfratze auch Preuß zuzu-

schreiben ist, kann nicht eindeutig entschieden werden, da sie nicht mit dem schmalgesichtigen Typus der Fratzen am Roten Bau (K 18) übereinstimmt. Dennoch kann Charakter und Qualität dieses gehörnten, männlichen Kopfes nur mit den für Preuß gesicherten Fratzen am Roten Bau verglichen und gemessen werden und nicht mit denen des Schönborntores (1649) oder des Zellertores (1664)³⁰⁸. Auch der menschenähnliche, qualvoll verzerrte Ausdruck spricht für Preuß. Wenn Preuß ähnlich wie für seine Wappen auch für die Fratzen über ein größeres Repertoire verfügte, was Gundermann annahm, der ihm fast alle Schlußsteinmasken zwischen 1650 und 1690 zusprach, dann erscheint es denkbar, daß Preuß innerhalb zweier Jahre solch unterschiedliche Fratzen geschnitten haben kann, zumal sie offensichtlich einem anderen Typ angehört. Wenn auch ein anthropomorpher Zug deutlich sichtbar ist, so geht er aber noch nicht so weit wie später Schlüter mit seinen Zeughausmasken, die ein menschliches Thema nunmehr auch am Menschenkopf allein variieren³⁰⁹.

18

79a,b

K 18: Wappen und Fratzen am Roten Bau des Würzburger Rathauses, 1659

Quellen: Q 76,1-6

Lit.: Kempster 1925, 24

KDB Würzburg 1915, 550,567, Fig.440

H.Gundermann, Masken und Fratzen an Keilsteinen, Konsolen und anderen Architekturgliedern von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18.Jhd. Diss. Wzbg. 1942 (Ms.),39f.

H.Endres, Die Grundsteinlegung des sogenannten Roten Baues, in: Die Mainlande 6(1955),Nr.13

F.Leitschuh, Würzburg. 1911, 174ff.

Laut Kempster wurden die Wappen durch Kopien ersetzt, was zwei erhaltene, von ihm nicht beachtete originale Wappen bezeugen, die unmittelbar neben dem Roten Bau an der rückwärtigen Wand eingemauert sind. Es sind die Wappen Bischof Schönborns und seines Dompropstes Stromberg. Das kleine Ratswappen über der mittleren Maske wurde nach Ausweis eines alten Photos geringfügig falsch erneuert³¹⁰.

17a,b

Die drei großen Wappen der obersten Würzburger Repräsentanten, Schönborn, Rosenbach (Dechant und Statthalter) und Stromberg liegen in der Sockelzone der drei mittleren Fensterachsen, flankiert von zwei angedeuteten, aber leeren Schildflächen. Gleich den Fratzen hebt sich das mittlere Schönborn-Wappen durch seine reichere Ausführung von den beiden anderen ab. Es hat unter den übrigen

8b; 56
16b
Wappen des Preuß keinen unmittelbaren Verwandten. Lediglich in dem Motiv der füllhornartig eingerollten großen seitlichen Einfassung können ihm das hölzerne Hatzfeldt-Wappen in Laudenbach (K 12) und das Stromberg-Wappen am gleichnamigen Epitaph (K 39) zur Seite gestellt werden. Der gewölbte Schild ist wie bei den anderen mugelig, d.h. wie ein Edelstein gefaßt. Entsprechend zierlicher ist die Rahmung ausgefallen, wenn man das ein Jahr zuvor entstandene monumentale Bischofs-Wappen am Pleichertor (K 17) gegenüberstellt. Gemeinsam mit diesem hat es die zwischen den Einrollungen des Fußes hervorwachsende Maske. Die Rahmung besteht hauptsächlich aus Rollwerk, denn die knorpeligen Riefelungen der seitlichen Einrollungen sind noch reliefhaft aufgefaßt, anders als in Laudenbach oder am Stromberg-Epitaph. Dennoch ist unzweifelhaft Knorpelwerk gemeint, das im Hauptwappen des eben genannten Epitaphs seine stärkste und konzentrierteste Ausprägung erfährt.

Die Nebenwappen sind ebenfalls in der Hauptsache von Rollwerk eingefasst, nur daß jetzt die Seiten von C-förmig gebildeten, verdickten Keulen begleitet werden, denen schuppenartig modelliertes Knorpelwerk aufgelegt ist. Damit sind sie dem Pleichertor-Wappen vergleichbar, obgleich dort schon anstelle der "Schuppe" echte runde Knorpelreihen gebildet sind. In ihrer Einfachheit sind sie mit den kleinen Agnatenwappen am Marienaltar (K 21) identisch.

58
18; 19
Hier wie in anderen Fällen wird deutlich, daß an den Wappenformen eine entwicklungsbedingte Chronologie schwerlich abgelesen werden kann. Lediglich seine allerletzten Wappen am Stromberg-Epitaph und am Hochaltar der Reurerkirche (K 39; K 41) scheinen vorher nicht denkbar.

Für die drei "Fratzengesichter" inklusive der vier Wappen, die wahrscheinlich zwischen dem 21. April (Grundsteinlegung zur Fassade, Q 76,2) und Johannes 1659 (Vollendung, Q 76,6) entstehen, erhält Preuß 30 fl (Q 76,5)³¹¹. Sie sitzen auf den großen Keilsteinen der drei Torbögen im Sockelgeschoß. Die äußeren Keilsteine dienen dabei zugleich der in Superposition stehenden Pilasterordnung als Konsolen, während der mittlere auf ein Interkolumnium trifft. Die Fratze über dem kleineren mittleren Bogen, unter dem ein Wandbrunnen eingelassen ist, gehört einem anderen Typus an als die äußeren. Es ist ein Löwe gemeint, wenn auch einer mit Phantasiegehörn, ein Löwengreif. Die kurzen Rundohren und die breite kurze Nase deuten dies an, ebenso die angegebenen Augäpfel, die den übrigen fehlen, weshalb jene tatsächlich als Masken zu bezeichnen sind. Auch die ringsum angegebene, gleichmäßig ausgekämmte Zottelmähne charakterisiert den Löwen.

Die beiden Masken verkörpern Satyrn, was an ihrem krummen Gehörn, den langen spitzen Ohren, der langen gekrümmten Nase und dem knappen, unordentlichen Haarkranz abzulesen ist, aus dem deutlich sichtbar der für diese Gat-

tung typische Bocksbart abgesetzt ist³¹².

Die Keilsteinfratze des ein Jahr zuvor entstandenen Pleichertores, dessen erhaltene Giebelplastik Preuß zugesprochen wurde (K 17), verkörpert einen weiteren, dritten Typus: Den gehörnten Männerkopf mit hoher gewölbter Stirn, wildem Haarkranz und angegebenen Augen. Tierohren scheinen zu fehlen.

15

Gemeinsam ist allen dreien der gequälte Ausdruck, der an Laokoon erinnern könnte, wenn nicht maßlos übersteigernde Mittel gebraucht worden wären. Darin weisen sie auf die schreiend klagenden Putten am Ehrenberg-Grabmal (K 28) voraus. Dieser deutlich anthropomorphe Zug erschöpft sich nicht im althergebrachten Motiv des schreienden Mundes, konzentriert sich vielmehr auf den gesamten Kopf. Der Wegfall aller sekundären und abstrusen Auswüchse ist es, der diese gequälten Naturen von den übrigen Würzburger Fratzen dieser Zeit unterscheidet³¹³.

36

Die Wahl der plastischen Mittel, die Preuß für diese Fratzen gebraucht, veranlaßte Kempter, von "prächtigem Knorpelstil" zu sprechen³¹⁴. In gewisser Weise trifft dies zu. Das Gehörn der Fratzen und zum Teil auch die Augenbrauen des rechten Kopfes erinnern an das Knorpelwerk seiner Wappen. Doch für die Gesichter kann ich diesen Begriff nur insoweit gelten lassen, als dort einzelne, gewissermaßen abstrahierte plastische Einzelheiten zusammengestellt sind, zumindest partikulär, wie die Stirnpartie des Löwen. Durch die hypertrophen Bildungen von Augen, Nase und Mund machen die Fratzen gewiß auch einen zusammengesetzten Eindruck. Dennoch dominiert der gesamte Kopf und dies vor allem durch das bestimmende Thema des Leidens. Keine monströsen Details, wie der Riesenschlund an M.Kerns Fratze am Portal zum Hof Heydeck³¹⁵ oder abstruse, undefinierbare Accessoires, wie sie die Fratzen Z.Junkers am Neutor der Festung vorführen (K 42), lenken von diesem Thema ab. In dieser Konzentration auf Wesentliches äußert sich wieder die zurückhaltende Phantasie des Realisten Preuß. Seine Fratzen erschrecken nicht durch Abnormitäten, sondern durch ihren menschenähnlichen Ausdruck.

59

Im übrigen eignet nicht allen Köpfen die gleiche plastische Qualität. Von links nach rechts ist eine Steigerung ablesbar. Glattere Flächen, gerade Begrenzungen und scharfe Linien (Augenbrauen) kennzeichnen die linke Fratze, spannungsvoll gewölbte Flächen die mittlere Löwenfratze, die in der rechten Maske noch eine Steigerung erfahren, so daß jeder Quadratzentimeter von unüberbietbarer Plastizität zeugt. Wahrscheinlich stammt die linke Maske aus der Hand eines Gesellen. Jedenfalls ist die kraftvolle Modellierung der beiden rechten Masken schon in den Löwen des Pleichertores erreicht (1658). Es fällt weiterhin auf, daß in der Seitenansicht die Köpfe zu scharfgeschnittenen, an exotische Vögel

18, 19

16a

erinnernde Profile gewandelt sind, die sich von dem pathetischen Eindruck der Front grundlegend unterscheiden. Hier, wie an anderen Beispielen wird wieder deutlich, daß Preuß sich um rundplastische Ausarbeitungen nicht groß kümmert. Die Frontalansicht genügt ihm.

K 19: Der Hochaltar der katholischen Pfarrkirche Rödelsee

siehe Seite 34 f. und im Kapitel "Retabel", Seite 258 ff.

K 20: Kleinere Arbeiten für den Würzburger Dom, 1659/60

Quellen: Q 77. Q 78. Q 79

Lit.: Kempster 1925, 60.

E.Markert, Das Büelersche Dombild von 1627, in: Mainfr.Jb.8(1956)232f.

Verschollen

A Altargitter 1659

Für zwei Nebenaltäre "ahn denen Neuen Chörlein" sollen laut DKP vom 30.August 1659 Altarschranken aus Eichenholz errichtet werden "uf weiß baider hohen Altar" (Q 77). Mit den neuen Chören können nur die 1655 errichteten Orgel-und Sängertribünen unter der Vierung gemeint sein (K 13), an deren Stirnseiten der von Engel/Freden veröffentlichte Domgrundriß (SE 11) je einen von Schranken umgebenen Nebenaltar verzeichnet³¹⁶. Über Patrozinium und Entstehungszeit dieser Altäre besteht vorläufig noch gänzliche Ungewißheit³¹⁷. Die als Vorbild für diese Schranken genannten Gitter um zwei "hohe Altäre" könnte sich auf die beiden großen 1646/48 von Dechant Wernau und Propst Würzburg errichteten Maria-und Kreuzaltäre mit den Gemälden Sandrarts beziehen, die, wie aus den Quellen und SE 11 ersichtlich, zu Seiten der neuen Rundtreppe auf dem Chor aufgestellt worden waren³¹⁸. Deren Schranken waren aus Stein gewesen und die neuen hölzernen stellen gewissermaßen die Fortsetzung dieser Balustrade in die Seitenschiffe dar³¹⁹. Für den geschnitzten Schmuck zu diesem hölzernen, aber mit Steinfarbe angestrichenen Geländer erhält Preuß am 19.Nov.1659 die ansehnliche Summe von 21 fl. Es wird sich also um mehr als nur ein paar Engelsköpfe gehandelt haben (s.Q 71), die man auf dieser kurzen Strecke hätte anbringen können.

B Chorgestühl 1659/60

Für "30 Herrn Stühl" und "3 fürstl. Stühl" hat Preuß dem Schreiner die Visiere geliefert (Q 78), wofür er laut Protokoll vom 18.Dezember 1660 2 Eimer Wein erhalten soll. Der Schreiner hatte das Chorgestühl laut Protokoll vom 4.August 1659 (Q 78) für 100 fl anfertigen wollen, wozu Bischof Schönborn das Geld gab. Es scheint so, als habe dieses Gestühl aus reiner Schreinerarbeit bestanden, denn

von Bildhauerarbeit ist keine Rede. Der mehrfach erwähnte Domplan SE 11 verzeichnet sowohl in der Vierung als auch im Presbyterium Gestühl. Ob diese Eintragungen dem 17. oder 18. Jhd. angehören - Neumanns Sakristeibauten sind später mit Blei eingezeichnet worden - ist schwer zu entscheiden. Die Zahl 30 wird ungefähr von dem oberen Gestühl erreicht. Dort steht auch auf der Seite des Bischofsitzes eine separierte Dreiergruppe, die mit dem genannten fürstlichen Gestühl identisch sein könnte. Möglicherweise war vor 1945 im ersten Langhausjoch vor den steinernen Chorbalustraden noch ein Teil dieses Chorgestühls vorhanden. Auf alten Photos³²⁰ sind an dieser Stelle einige Stallen zu sehen, denen eine hohe Rückwand fehlt. Sie bestehen, bis auf die sparsam mit Knorpelwerk dekorierten Volutenkonsolen, aus reiner Schreinerarbeit. Die Frontwand ist mit einer einfachen Ordnung sorgfältig gegliedert. Die Interkolumnien schmückt ausgefachtetes Rahmenwerk. Eine ähnlich einfache Pilasterarchitektur kehrt noch einmal am Rieneck-Grabmal (K 33) wieder, dennoch kann die Zuweisung an Preuß mangels weiterer Vergleichspunkte und in Unkenntnis ihrer Herkunft nur unter Vorbehalten ausgesprochen werden^{320a}.

41

C S. Lucia Figur 1660

Zu diesem verschollenen, steinernen Lucia-Figürchen kann kaum mehr als unter Q 79 angegeben gesagt werden. Am 30. August 1659 stellt das Domkapitel Überlegungen an, wie die in der Krypta auf der Nordseite gelegene Kapelle wiederhergestellt werden könnte. Preuß fertigt ein steinernes Lucia-Figürchen, wofür er am 13. Mai 1660 9 fl erhält. Vielleicht war es eine Statuette für das kleine Altärchen in der Kapelle, das wegen der Renovierungsarbeiten abgehoben und dann wieder aufgestellt wird.

K 21: Der Marienaltar im Würzburger Dom, 1662

Quellen: ---

Lit.: Kempter 1925, 48f., 146f.

Scharold, Würzburg und seine Umgebung. 1836, 211.

ders., Geschichte und Beschreibung des St. Kilians-Dom..., in: AU 4 (1837) 1. Heft, 48.

Himmelstein, Der St. Kilians-Dom in Würzburg. 1889, 48.

KDM Würzburg 1915, 49, Fig. 28.

Kainz, Onghers. 1917, 32 ff.

Die Altarinschrift lautet nach Amrhein³²¹: "D.O.M. Divae Virgini in coelum assumptae s:Francisco Seraphico et s:Ludovico Franciae Regi Franciscus Ludovicus liber baro Faust a Stromberg hujus aedis Praepositus aram hanc posuit anno MDCLXII

nunc
praenobilis et graciosus Dominus Franciscus Georgius L.B.a Stromberg eccles. imper. Bamb. et cathedr. Herbpol. can. capit. cantor et resp. iubilaeus eccles. collegiatae ad s.Martinum in Vorchem praepos. emin. princ. Mogunt. consil. intimus, et Bamberg. hanc aram renovari curavit anno MDCÇXVI die 30.Octobris".

20 Der Marienaltar ist demnach eine Stiftung des Dompropstes Franz Ludwig Faust v.Stromberg, wird 1662 aufgerichtet und 1716 von seinem Verwandten Franz Georg renoviert. Das eiserne Gitter, das den vollständig in der Nische liegenden Altar bündig abschließt, ist allerdings unter einem Stromberg-Wappen mit 1726 bezeichnet. Das mit 1:2 der Proportionierung der Nische (5 mal 10m) angeglichene Altarblatt (ca 1,8 mal 3,6m) mit der Darstellung Mariae Himmelfahrt ist bezeichnet: "Osw. Onghers f. 1662".

Der Altar ersetzt eine ältere plastische Marienodgruppe, die 1662 in die Krypta versetzt wird, in deren südlichem Zugang sie heute noch zu sehen ist³²². Spätestens bis zum 12.Juli 1659 steht dieser Vorgänger jedenfalls in der Konche, da das Domkapitel damals noch Hängeleuchter "in die 2 nebenseiten, vor Mariae Verschidung, und SS.Peter und Pauls Altärn" plant³²³. Ein Jahr später ist die Situation die gleiche, als die beiden Bollandisten Papebroch und Henschen anlässlich ihres Dombesuches am 9.Sept. 1660 nur den "neugefertigten Altar in perspektivischer Form" im rechten Querhausflügel herausheben, also den älteren Peter- und Pauls-Altar von 1630³²⁴. Das inschriftlich überlieferte Datum 1662 wird also stimmen.

21 Karl Gottfried von Scharold nannte 1836 erstmals in seinem Taschenbuch, Würzburg und seine Umgebung, S.211, Preuß als Schöpfer der Statuen, wobei er noch dem Maler Onghers den Gesamtentwurf zuschrieb, im Gegensatz zu seinen späteren Veröffentlichungen³²⁵. Kempter beschränkte in seiner knappen Besprechung des Altares den Anteil Onghers' auf die Mitsprache bei der Anordnung der Gemälde, enthielt sich dann aber einer klaren Entscheidung durch den Hinweis auf das maßgebliche Vorbild, den Peter-und Pauls-Altar im Südquerhaus³²⁶.

Der Vorbildcharakter dieses Altares ist evident, doch erklärt er sich zum Teil auch aus dem klar erkennbaren Bestreben des Domkapitels, die Neuausstattung des Doms nach dem Krieg dem Prinzip der Symmetrie unterzuordnen³²⁷. Der Marienaltar ist jedoch von Grund auf neu konzipiert und die Transponierung der Anlagen seines Vorgängers und "Vaters aller Würzburger Barockaltäre"(Bruhns) in die gefestigten Formen des Preuß-Altars ist ein Musterbeispiel barocker Stil-

bildung. Es ist daher von großer Bedeutung, ob der Entwurf von Preuß oder Onghers stammt, den Scharold zunächst, anscheinend auf sicherer Wissensbasis, als Urheber der Gesamtkonzeption angab. Diese Meinung Scharolds ist zwar mit Vorsicht zu genießen, doch da bei ihm Quellenkenntnis und Irrtum so nahe beieinander liegen, soll sein Hinweis nicht einfach übergangen werden³²⁸.

Die Eigenarten der Retabelkonstruktion treten am besten im steten Vergleich mit dem Peter-und Pauls-Altar zutage, dessen plastischen Schmuck Bruhns überzeugend Nikolaus Lenkhart zuwies, während er bei der Zuschreibung des Gesamtkonzeptes zwischen dem Dombaumeister, dem Maler Hans Ulrich Bühler und Lenkhart schwankte³²⁹.

Gemeinsam ist beiden Altären der Ciboriumcharakter mit den doppelkonzentrischen Bögen, Größe und Proportion des Bildes sowie Ort und Anzahl der Statuen, Wappen und Engel. Die auf den größeren Bögen angebrachten Agnatenswappen deuten den Memorial-oder Epitaphcharakter beider Altäre an. So haben dann auch beide Stifter vor ihren Altären ihre letzte Ruhe gefunden und an der jeweils gegenüberliegenden Wand ein Wandepitaph erhalten³³⁰. Auch die bemalte Sphäre zwischen den Bögen verbindet beide und ist überdies ein mögliches Indiz dafür, daß zumindest am älteren Altar der Maler Bühler die Planungen beeinflußt haben könnte³³¹. Als dieser Gedanke einmal geboren war, bedurfte es allerdings für die Wiederholungstat am Marienaltar nicht noch einmal der Phantasie eines Malers, das konnte auch der Stifter so angeordnet haben³³².

Die Unterschiede sind erheblich und fallen stärker ins Gewicht als die Gemeinsamkeiten. Den Hauptunterschied und das grundsätzlich Neue offenbart der Grundriß: Der ältere Altar ging noch von einer geradlinigen Retabelebene aus, wie es die geraden Gebälkstücke über der mittleren Säulenstellung sowie die begleitenden Knorpelwerk-Wangen belegen, aus der die Seiten flügelartig mit abgeknicktem Gebälk und auf mächtigen Konsolen ruhend, schräg nach vorn stoßen. Diese Trennung zwischen gerader Mitte und akzentlos abknickenden Flügeln schafft in der Gewölbezone, nach den strengen Regeln der Baukunst beurteilt, Komplikationen, die das Gemälde verschleiert. Über dem zentralen, kleinen Bogen müßte nämlich noch ein schmaler, aber gerader Bogenstreifen folgen, der dem bildparallelen Gebälkstück über dem mittleren Säulenpaar zugeordnet ist. Die mit einem Kuppelgewölbe in Untersicht bemalte Sphäre ist eine Derivation des Tonnengewölbes, wie es von jedem romanischen Fenstergewände bekannt ist, oder von Innenraumdarstellungen im Relief und in der Malerei.

Der Marienaltar kennt dieses architektonische Zentrum nicht und stellt auf gekrümmtem Grundriß zwei säulenbesetzte Nischenwände schräg gegenüber. Das mittlere, prostyle Säulenpaar verdeutlicht dies. Sie stehen nicht im rechten

Winkel zur Bildebene, sondern sind radial dem Mittelpunkt des zugehörigen Kreisbogensegmentes zugeordnet, der vermutlich mit dem Mittelpunkt des Apsidenhalbkreises identisch ist³³³. Der Halbkreisbogen über dem Bild ist auch nicht, wie es den Anschein haben möchte, den Säulen aufgesetzt, sondern zwei den beiden äußeren Eckpfeilern vergleichbaren Pilastern, die hinter den inneren Säulen das Altarblatt im rechten Winkel treffen. Auch der große, vordere Bogen steht nicht wie am Peter-und-Pauls-Altar in Superposition zu dem äußeren Säulenpaar, sondern wiederum zu den begrenzenden Eckpfeilern, die durch ihre Rechtwinkligkeit aus dem bogenförmigen Grundriß herausbrechen. Diesen beiden begrenzenden Pfeilerpaaren, von denen das innere fast unsichtbar bleibt, kommt also eine Funktion zu: Sie sind die eigentlichen Träger des nunmehr mit einem fragmentierten Korbengewölbe versehenen Ciboriums³³⁴.

Dieses mit einem Blumen und Früchte transportierenden Engelreigen bemalte Gewölbe ist kein reiner Kugelausschnitt, da der äußere Bogen kein Halbkreisbogen ist, sondern ein aus zwei Viertelkreisen mit getrennten Mittelpunkten zusammengesetzter Bogen, dessen Absprünge zudem noch durch untergeschobene Kämpfer verkürzt sind. Die beiden Mittelpunkte liegen auf der Grundlinie der Kämpfer um die Breite des Keilsteines mit dem Engelskopf auseinander. Es ist also keine Korbbogenkonstruktion und bleibt nur geringfügig unter der Höhe eines Halbkreisbogens³³⁵. Der so erreichte Höhenverlust bewirkt zusammen mit dem massiven Gebälkaufsatz und den Kämpfern eine schwer lastende, aber federnde Bekrönung, die sich deutlich von der spröden, starren Geometrie der Doppelbögen des Peter-und-Pauls-Altars absetzt. Die eingerollten Bogenanfänger verstärken diesen Effekt³³⁶. Während dort Engel und Wappen den Scheitelpunkt des Bogens gleichsam nur markieren, bilden sie auf dem machtvollen, geraden Gebälkaufsatz des Marienaltars ein effektvolles Bild in dem Lunettenfeld der Nische.

Erkannten die Jesuiten 1660 in dem Peter-und-Pauls-Altar eine "perspektivische Form", so muß man heute in Erinnerung an Panofskys berühmten Aufsatz über die Scala Regia³³⁷ die Einsicht gewinnen, daß dieser Altar gerade die Gesetze der Perspektive unbeachtet läßt³³⁸, indem der hohe vordere Bogen den Eindruck bewirkt, als wären die inneren Säulen kürzer als die äußeren. Der gedrückte, reich profilierte Hauptbogen mitsamt dem schweren Überbau wirkt am Marienaltar diesem Eindruck entschieden entgegen. Überdies kommt dabei das Hauptbild subjektiv größer heraus, ist durch den verschatteten oberen Abschluß weniger scharf lokalisierbar. Dem letzteren Effekt dienen auch die gedrehten und unter dem Kapitell kannelierten Vollsäulen, die die seitliche Begrenzung des Bildes verunklären und dazu mit ihrem Gebälk weit überschneiden. Auf diese Weise leuchtet die der Architektur nahtlos eingebaute Himmelfahrt Mariens aus nicht

mehr fest zu benennender Tiefe hervor. Warum an dieser Stelle nicht auch Drei-
viertelsäulen wie außen stehen, ist trotz der genannten, positiv zu bewertenden
Wirkung nicht leicht ersichtlich. An den Außenseiten hätten Volsäulen den Statuen
die Sicht genommen, aber dies wäre ja kein Grund, sie zum Ausgleich dafür
in der Mitte fast ins Bild zu schieben. Es verhält sich mit diesen Säulen so wie
mit der besonderen Konstruktion des gedrückten Hauptbogens: Sie dienen eben-
falls dem perspektivischen Ausgleich. Durch ihre prostyle Position und ihr aus-
ladendes Kranzgesims wirken sie annähernd so groß wie die vorderen Säulen.

Vorne verkleinern, hinten vergrößern, das war die zündende Idee des Ent-
wurfes, was ganz erheblich zu der kräftigen und plastischen Wirkung dieses
außergewöhnlichen Retabels beiträgt. Aus der bis zum Boden hinabreichenden,
dunkel gebeizten Architektur leuchten die vergoldeten Statuen der Heiligen Fran-
ziskus und Ludwigs von Frankreich gemeinsam mit dem Altarblatt hervor. War
am Peter-und-Pauls-Altar der Blick wegen der luftigen, offenen Architektur we-
niger auf die Hauptsache, das Altarblatt, konzentriert, wird man am Marienaltar
wie in einem Guckkasten sofort auf das Wesentliche hingelenkt.

Diese Kunst der Subordination, die Architektur dem Hauptbild dienstbar
zu machen, ist ein Kennzeichen der Preuß'schen Retabel und Grabmäler. Charak-
teristisch für ihn ist auch jene hier zu beobachtende Mischung aus strenger, re-
gelgerechter Architektur mit phantasievollen Zusätzen, wie dem aufgesetzten
Konsolgebälk. Dessen gedoppelte und seitlich angebrachte Volutenkonsolen finden
sich an den Eibelstädter Altären (K 15) und später am Ehrenberg-Grabmal (K
28) wieder, ebenfalls die dreimalige Verkröpfung des Kranzgesimses, die den gros-
sen Keilstein mit dem schönen Engelskopf einbezieht. Ganz ähnlich verfährt Preuß
am Fuldaer Portal (K 27) oder in Wechterswinkel (K 38). Auch das Unterlegen
der Retabelarchitektur mit einem hohen Sockelgeschoß findet man bei Preuß
in dieser strengen Klarheit wieder. Ebenso ist die Aufstellung der Säulen und
Statuen in gleicher Höhe eine Preuß'sche Eigenart, die anderwärts noch lange
bis nach 1700 so gehandhabt wird wie am Peter-und-Pauls-Altar, dessen Statuen
auf Podesten ohne Korrelation zu den Säulen aufgestellt sind³³⁹. Dazu gehört
auch, daß die Engel dem Wappen nicht auf Giebelschrägen wie bei Lenkhart zuge-
ordnet sind, sondern in dem Gebälk einen geraden Untergrund besitzen, wie z.B.
am Ehrenberg-Grabmal³⁴⁰.

Für Onghers ist, den plastischen Schmuck beiseite lassend, bei alledem kein
Platz, es sei denn, man konstatiert einen entscheidenden Einfluß dieses Malers
auf den damals schon über fünfzigjährigen Bildhauer, wozu aber kein Anlaß be-
steht³⁴¹.

Der bildliche Schmuck ist seit Scharold unwidersprochen Preuß zugesprochen

22

14; 32

22

worden³⁴². Die beiden Namenspatrone des Stifters, Franziskus und Ludwig von Frankreich (ca. 2m hoch), stehen auf breiten Konsolen, die je ein Engelskopf ziert. Die äußeren Säulen überschneiden sie dennoch ein wenig. Sie sind nicht dem Altarblatt zugewandt, sondern vermittelnd dem Gläubigen, wobei Franziskus selbst ein Beispiel der Andacht gibt, Ludwig dagegen mit entsprechenden Gebärden zur Marienverehrung auffordert³⁴³.

23a

Die Statuen wurden von Kempter als Hauptwerke des Preuß und reifste Beispiele seines plastischen Vermögens angesprochen³⁴⁴. Er hob ihre ernsthafte Ruhe hervor, die Ökonomie in der Drapierung und ihre monumentale Gesinnung. Aus dem festgefügtten, blockhaften Körper des Franziskus lösen sich die Glieder nur schwer: Sein rechtes Bein ist zwar vorgestellt und freigelegt, aber da es fest auf dem Boden steht, bedeutet dies nur wenig Bewegungsfähigkeit. Auch die Arme, die in einer großen Bewegung mit sorgfältig und lebendig geschnitzten Händen das Kreuz fassen, verlassen den Körper nur wenig, da sie halb unter dem Kapuzenmantel versteckt bleiben. Selbst der Kopf versinkt in seiner stark geneigten Haltung in der halb hochgeschlagenen Kapuze. Das Gewand ist sparsam mit einem gratigen, wenig tiefen Faltenrelief belebt, das nach Kempter "jede irgend entbehrliche oder willkürliche Brechung" vermeidet³⁴⁵. Es ist dem Figürlichen völlig untergeordnet, spielt keine zweite Stimme und folgt in seinem Fall gewissermaßen den natürlichen Gegebenheiten. Diese Konzentration auf das Wesentliche spiegelt auch das Gesicht wider, dem nach Kempter individuelle Züge und innere Belebung fehlen, das im Typischen und Allgemeinen verbleibe³⁴⁶. Immerhin scheint aber doch das asketische, mönchische in dem hageren Kopf erfaßt zu sein. Dazu ist in den scharf gezogenen Augenbrauen eine Intensivierung des Blickes erreicht, die z.B. dem Ludwig abgeht. Für Preuß bedarf es, wie man sieht, einer Begründung oder Handlung, wenn das Gesicht mehr als nur das Allgemeine wiederspiegeln soll. Auffällig dabei ist, welche Sorgfalt er den Händen widmet, denn in anderen Details, wie Ohren, Haare oder Nase, bleibt es bei der dickledrigen Derbheit, die von Bronnbach bis Wechterswinkel beobachtet werden kann.

29

In Haltung und Ausdruck, nicht aber im Detail, hat der Franziskus, soweit das erhaltene Photo darüber ein Urteil erlaubt, in dem Fuldaer Benedikt einen noch wirkungsvolleren, steinernen Nachfolger (K 27).

22

Der französische Königsheilige Ludwig blickt in repräsentativer, aufrechter Haltung den Gläubigen entgegen, in der Linken sein Zepter, in der Rechten einen Kreuznagel und auf dem Haupt die französische Krone. Über dem Hermelinmantel hängt ein Kreuz vor der Brust. Die Figur ist vollständig gepanzert, und der umgehängte Mantel, dessen Lilienmuster und Hermelinspitzen plastisch freigelegt

sind, entwickelt wie die Franziskanerkutte ebenfalls kein reiches Faltenleben. Eng und knapp ist er um den Panzer herumgelegt und über den rechten Unterarm hochgezogen. In vornehmer Sparsamkeit wirft er einige Falten, die wegen des Felles weicher fallen als die gratigeren des Franziskus. Auch der Ausfallschritt ist weniger ausgeprägt, aber der Mantel spannt sich noch sichtbar über dem Knie. Ebenso bleiben die Arme mehr unter dem Mantel versteckt, als daß sie frei agieren. In der Frontalansicht ergibt sich für den rechten Arm durch seine Kürze und hohe Lage sogar eine etwas unglückliche Perspektive, die schon bei den Bronnbacher Grabplatten zu beobachten war (K 2; K 4). Das ebenmäßige, geradlinige Gesicht des bärtigen Heiligen ist von kräftig gewellten, langen Locken umgeben, die in ihrer zähflüssigen Konsistenz auch von den kurze Zeit später entstandenen St.Burkarder Engelsköpfen bekannt sind oder von dem Fuldaer Salvator (K 27). Einige Details, wie die hervortretenden Wangenknochen, die gerade Nase mit den kleinen Augen und die etwas dicken Lippen sind generelle Kennzeichen seiner Handschrift, ebenso die überschwere, hart in die Stirn gerückte Krone, die an den tiefen Sitz der Mitren einiger seiner Grabstatuen und Heiligen erinnert. Auffallend sind auch hier wieder die sorgfältig und lebendig geschnitzten Hände, die einen gewissen Hang zum Naturalismus erkennen lassen. Im Gegensatz dazu erreicht z.B. die Panzerung nicht jene spezifisch metallische Härte und Präzision, wie sie sein Lehrer Michael Kern einigen seiner alabasternen Grabstatuen zu geben vermocht hatte³⁴⁷.

2; 3

25; 28b

Auch der übrige Schmuck entstammt meiner Meinung nach nicht der Renovation von 1716, sondern der Preuß-Werkstatt, insbesondere die Wappen-Engelgruppe im Aufsatz, die vollkommen auf den großen Nischenbogen zugeschnitten ist. Das große, auf ein Podest gestellte Stromberg-Wappen ist ein Meisterwerk Preuß'scher Schnitzkunst. Es gehört zu jener Gruppe von Wappen, deren gewölbter, ovaler Schild wie ein Edelstein mugelig gefaßt ist, im Gegensatz zu den dreieckigen Flachschilden, die freier umrahmt sind. Die prachtvolle Rollwerkrahmung ist ein Vorläufer des Hauptwappens am Ehrenberg-Grabmal, wo ebenfalls seitlich Masken herausgearbeitet sind. Es sind Satyrköpfe, denen das obere Rollwerk als Gehörn dient. Die acht kleinen Agnatenwappen sind nach dem Muster der großen Wappen des Roten Baues von 1659 gefertigt. Die großen Fruchtschnüre, die dem einzigen freien Bogenstück die strenge Geometrie nehmen, haben ihre unmittelbaren form- und zeitgleichen Parallelen an den Eibelsstädter Seitentären. Die Engel weichen, wie bei allen seinen Arbeiten, am weitesten von seinem Stil ab und scheinen Werkstattarbeiten zu sein³⁴⁸. Einzig die Putten des Ehrenberg-Grabmals, die vier Engelsköpfe in St.Burkard und die des Fürnbacher Altares können als eigenhändige Arbeiten betrachtet werden. Diese beiden Wap-

32

penengel sind schlanker, leichtfüßiger und ihr Gewand flattert selbständiger als das der Ehrenberg-Putten. Gesicht und langgekämmte Lockenfrisur sind wieder vergleichbar, ebenso die Flügelmusterung mit den Burkarder Engeln³⁴⁹. Wie der schön gelockte Engelskopf auf dem Keilstein jedoch zeigt, ist anscheinend gleichzeitig auch anderes möglich, wozu sich keine direkten Parallelen aufzeigen lassen. Er scheint aber dennoch eine eigenhändige Arbeit zu sein. Flügelform und stark eingerollte Locken zeigen auch die Burkarder Engel (K 25). Diese Feststellungen belegen nur die für Bildhausen durch Quellen überlieferte und realiter agnostizierbare Tatsache, daß Preuß seinen Gesellen weitgehend freie Hand ließ oder jeweils nur kurzfristig wandernde Bildhauer aufnahm³⁵⁰.

An diesem Retabel zeigt sich, daß für Preuß, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, die Rahmenkonstruktion kein Vehikel ist, das beliebig mit bildhauerischem Schmuck behängt werden muß, um Pracht zu erzielen, sondern wesensmäßig Architektur, die mit ihren eigenen Mitteln und Wirkungen dem Mittelpunkt, der Himmelfahrt Mariens, unterstützend dient und ihm einen angemessenen Rahmen schafft. Wenn Bruhns von dem Peter-und-Pauls-Altar sagen konnte, daß dort durch die zusammenwirkende Einheit von Architektur, Malerei und Plastik der erste Barockaltar Deutschlands überhaupt zustande gekommen sei, so gilt dies in einem ungleich höheren und richtigeren Maße für den Marienaltar³⁵¹.

K 22: Ein Hausaltärchen in der ehemaligen Sammlung Markert

Quellen: ---

Lit.: Kempfer 1925, 46.

Verbrannt

Dieses 50cm hohe Altärchen aus Lindenholz (Kreidegrund abgelaut) verbrannte 1945 mit der übrigen Würzburger Sammlung Markert, ohne daß sich ein Photo erhalten hätte³⁵². Kempfers mit "völliger Sicherheit" abgegebene Zuweisung bildet demnach die einzige Grundlage. Das Werkchen stellte eine Ädikulaarchitektur mit vorgestellten Spiralsäulen und einer tiefen Muschelnische vor. Sowohl der Bogen über der Nische als auch die Bekrönung der Ädikula fehlten laut Kempfer, der als oberen Abschluß einen Segmentgiebel vermutete. Statt dessen sei lediglich eine "Rollwerkkartusche" vorhanden. Auf seitlichen Postamenten standen neben der Ädikula die Figürchen des Franziskus und Antonius von Padua, die Kempfer zum "wertvollsten" der Preuß'schen Plastik zählte. Allergrößte Verwandtschaft bestünde zu den Statuen des Marienaltars, der ihm deshalb auch den Anhaltspunkt für eine Datierung um 1660 gab. Franziskus und Antonius seien fast

identisch, das bartlose Gesicht des letzteren "äußerst lebendig charakterisiert". Das Kind auf dessen rechten Arm griff Antonius unter das Kinn. Diese Beschreibung erinnert an das 1665/66 gemalte Antoniusgemälde de Rülls für die Antoniuskapelle des Ochsenfurter Kapuzinerklosters³⁵³. Mit Rüll hatte Preuß in Eibelstadt (K 15) zusammengearbeitet, und dieser begutachtet 1665 den Preuß'schen Entwurf für den neuen Domkapitelkalender (K 43). Es wäre zumindest denkbar, daß Preuß aus der Rüll-Werkstatt die eine oder andere Anregung empfangen haben könnte, gerade für solche Einzelfiguren.

104b

Von der übrigen Dekoration erwähnt Kempfter schwere Fruchtschnüre und einen Engelskopf unter der Muschelnische. Die Beschreibung des Retabels erinnert an den Bronnbacher Bernhard-Altar (K 6). Leider merkt Kempfter nicht an, ob die Nische mit den Säulen bündig abschloß oder über sie hinausragte. Wäre es so, dann hätte der verlorengegangene Segment- oder Dreiecksgiebel die Muschel ebenso unmittelbar eng umfaßt wie der Bronnbacher Giebel den Bogen. Diese Wiederholung des seltenen "venezianischen" Retabeltyps müßte ebenfalls als Indiz für Preuß gewertet werden.

5a

Dieses Werk ist zugleich der einzige Hinweis auf die kleinplastische Tätigkeit unseres Bildhauers, in der er sogar, nach Kempfter, ausdrucksvoller und lebendiger zu schnitzen vermochte als in der Großplastik.

K 23: Zwei Nebenaltäre für das Juliusspital, 1663

Quellen: Q 81

Lit.: KDB Würzburg 1915, 529 (dort Hinweis auf die Rechnungen)

E.Kainz, O.Onghers, 1915, 42ff., Abb.4 (Onghers)

Verschollen

Anläßlich der Renovierung der Kirche, die die Bollandisten Papebroch und Henschen bei ihrem Würzburger Besuch 1660 in völlig verrußtem Zustande vorgefunden hatten³⁵⁴, wurden neben der Ausweißung und Neufassung des Hochaltars durch den Ellwanger Hofmaler und Tüncher Georg Michael Tag³⁵⁵ auch zwei neue Nebenaltäre aufgestellt, für die Onghers eine Kreuzabnahme und Rüll ein Kreuzifix malte, die 1945 verbrannten. Die Schreinerarbeiten dieser Altäre fertigte ein Schreiner von Künzelsau, wohl Eberhard Sommer, mit dem Preuß schon 1658 einen Altar für das Kloster Schöntal geliefert hatte (K 16)³⁵⁶.

Da Preuß im Ausgabenregister der Kirchenrenovierung direkt unter den Malern Onghers und Rüll aufgezählt ist, darf vermutet werden, daß er mit den beiden Nebenaltären zu tun hatte. Aus der Bezeichnung "verehrt" kann darüber

hinaus geschlossen werden, daß man sich bei ihm für eine Leistung mehr ideeller Natur bedankt. Das kann einen Ratschlag meinen oder in diesem Fall wahrscheinlicher, die Visiere für die Retabel. Da es sich um Nebenaltäre handelt, waren diese sicher gleichgestaltig, so daß nur ein Entwurf nötig war³⁵⁷.

14 Auf Grund des oben halbkreisförmig abgeschlossenen Blattes von Onghers können die Retabel nicht wie die Eibelstädter Nebenaltäre (K 15) der Kreuzkapelle von 1660/61 ausgesehen haben, sondern eher wie der Fürnbacher Hochaltar (K 26), der das Eibelstadter Schema komprimiert und steigert.

Die Altäre fanden wohl in der neuen Kirche von 1789 keine Aufstellung mehr.

K 24: Wappen für den Chor von St.Burkard, 1664

Quellen: Q 82

Lit.: F.Oswald, Würzburger Kirchenbauten des 11. und 12.Jhd.,in:
Mainfr.Hefte 45 (1966) 257.

M.Wieland, Das Ritterstift St.Burkard, in: AU 15 (1860) 2.Heft,37.

24 An den Rippenkreuzungen des ab 1663 erneuerten Chores von St.Burkard hängen heute noch 13 hölzerne Wappen der damaligen Stiftsherren. Sie tragen durchwegs die Jahreszahl 1664 und wurden nach 1945 neu gefaßt. Die Namen der betreffenden nennt Wieland³⁵⁸.

F.Oswald fand die Quelle (Q 82)³⁵⁹,aus der hervorgeht, daß Preuß am 26.Juli 1664 die Wappen schon in Arbeit hat und sie innerhalb der veranschlagten fünf Wochen vollenden soll, damit sie mit Hilfe des noch stehenden Gerüstes im Chor aufgehängt werden können. Vom 15.Oktober datiert die Nachricht, daß die angebrachten Wappen von jedem Inhaber selbst bezahlt werden sollen (Q 82).

24c Die Wappen sind größtenteils vom gleichen, einfachen Schema, das mit dem der Agnatenwappen am Marienaltar (K 21) oder mit dem der beiden äußeren Steinwappen am Rathaus (K 18) übereinstimmt, nur daß es noch ein wenig schlichter, hölzerner ausfällt. Die Schildfassung entwickelt sich aus Rollwerk. Nur die großen Seitenteile verdicken sich zu glatten, C-förmigen Gebilden. Lediglich am Wappen des späteren Wiener Bischofs Wilderich v.Walderdorf sind die Seiten knorpelig gestaltet. Gemeinsam ist allen die oben abschließende große Krone, die vielleicht in Q 82 gemeint ist, als dort von der "Einführung der Cronen" gesprochen wird. Vielleicht sollten sie nach Vertragsabschluß zusätzlich angebracht werden. Alle Wappen umrahmen bewegte Schriftbänder, die den Namen der Inhaber

nennen. Nur zwei, das Schönborn'sche Bischofswappen und das Lilienwappen des Stifts, sind davon ausgenommen. Während das erstere sich lediglich durch eine kleine, am Fuß angebrachte Palmette von den übrigen unterscheidet, ist das Stiftswappen mit dem Brustbildnis des hl. Burkard versehen, das dem Wappen oben aufgesetzt ist. Es ist eine schlichte, derb ausgeführte Figur im Chormantel. Die angewinkelten Arme tragen Bibel und Krummstab. Unter der Mitra sitzt jene altertümliche Kappe, die auch der Fuldaer Bonifatius trägt (K 27). Das ebenmässig und nüchtern geschnittene Gesicht ist eine vereinfachte Fassung des Franziskuskopfes am Marienaltar (K 21). Auf Details kam es Preuß bei dem hohen Anbringungsort offenbar nicht an, was besonders die roh belassenen Hände zeigen, auf die er sonst größte Mühe verwandte. Es sind mithin rein dekorative Arbeiten, die lediglich auf Entfernung wirken sollten. Die Frage nach der Eigenhändigkeit erübrigt sich damit.

K 25: Vier Engelsköpfe für St. Burkard, 1665

Quellen: Q 83

Lit.: Kempfer 1925, 25.

KDB Würzburg 1915, 143, Anm.1.

Diese vier hölzernen Engelsköpfe an den ehemaligen Chorbalustraden haben wie die Chorwappen den Zweiten Weltkrieg überstanden. Am 1. Aug. 1665 erhält Preuß für sie 7 fl (Q 83). Sie sind bis auf das braune Haar und das Inkarnat der Gesichter vergoldet. Nach Kempfer glichen sie den zerstörten Engelsköpfen unter den Hauptstatuen des Marienaltars (K 21), die auf den Photos nur schlecht zu erkennen sind. Die Engel tragen alle einen stark undulierten, fast perückenartigen Haarkranz, der den schwermütigen Ausdruck der Gesichter noch unterstreicht. Die kleinen Augen als auch die etwas spitzen Pausbacken erinnern stärker an die Engelsköpfe des Bernhard-Altars (K 6) als an die Pleureurs des Ehrenberg-Grabmals (K 28). Zwei kurze, brettartig geschichtete Stummelflügel liegen eng am Kopf an. Um den Hals hängt je ein kurzer Feston, der aus einem Fruchtgebilde besteht. Er wird von langen Knotenenden dekorativ umflattert.

Kennzeichnend für Preuß sind der sichere Entwurf und die sorgfältige, gediegene Ausführung. Lebhaftigkeit äußert sich mehr im Beiwerk als in den Gesichtern, deren Anmut lediglich bei den beiden Engeln mit der großen, nach rechts gelegten Stirnlocke, spürbar wird. Bei diesen handelt es sich vielleicht um eigenhändige Werke, da auch Flügel und Locken lebendiger geschnitzt sind.

Letzte Gewißheit kann man darin nicht gewinnen, da es zum einen archivalisch überliefert ist, daß Preuß Engel seinem Gesellen überließ (Q 71) und zum anderen gerade die Engelsköpfe in seinen Werken die größten Unterschiede untereinander zeigen. Dennoch kommt in der Ernsthaftigkeit der Engel, in den schweren Locken und der akkuraten Schnitzerei spezifisch Preußisches zum Ausdruck.

K 26: Der Hochaltar der Pfarrkirche Allerheiligen in Fürnbach, ca. 1665-1675

Quellen: Pfarrchronik in Prölsdorf

Lit.: H.Mayer, Die Kunst des Bamberger Umlandes², 1952,
KDB IV,4: Haßfurt 1912,

Tabernakel und seitliche Figuren nicht zugehörig.

Zuschreibung

26 Der Altar stammt laut Auskunft des Pfarrers von Prölsdorf nach mündlicher
Überlieferung aus der Würzburger Neumünsterkirche. Was von den neuen Altar-
stiftungen nach dem Dreißigjährigen Krieg für das Neumünster bekannt ist, paßt
kaum auf diesen Altar³⁶⁰. Aber unabhängig von seiner Provenienz³⁶¹ kann er auf-
grund starker Ähnlichkeiten mit den Nebenaltären der Eibelstädter Kreuzkapelle
14 und den Engelsköpfen der Chorbalustrade von St.Burkard mit Sicherheit Preuß
25 zugeschrieben werden.

25c Gegenüber Eibelstadt (K 15) zeigt das Fürnbacher Retabel eine weiterent-
wickelte, homogenere Form, bedingt durch das rundbogige Bildformat, welches
ein vorher mit belanglosem Ornament gefülltes Feld verschwinden läßt, und die
wirkungsvollere Dekoration mit geflügelten Engelsköpfen. Eine bemerkenswerte
Wandlung haben die seitlichen großen Voluten durchgemacht: Waren sie am älteren
13b Pieta-Altar von 1660 (K 15) noch querverollt und in der innersten Windung
13a mit Akanthus belegt, so sind sie am jüngeren Ecce-homo-Altar von 1661 (K 15)
hochgestellt und nur noch außen mit Akanthus geziert. Die Voluten des Fuldaer
27 Portales von 1667 (K 27) schmiegen sich dann noch flacher und weiter nach oben
gezogen an. In Fürnbach ist schließlich eine vollkommen fließende Aufwärtsbewegung
erreicht, wobei den Volutenenden nur noch ganz sparsam einige angedeutete
Akanthusblätter entwachsen. Auch die dicken Fruchtgebilde haben ihr schweres
Eigenleben verloren und sich zu schmalen, lang aufgehängten Sträußen reduziert,
die sich der Architektur unterordnen. Dazu hat sich der schwere, starre Bildrahmen
durch den Wegfall einiger Zierstäbe erleichtert und zudem noch unten auf
eigene "Füße" gestellt. Die Engelsköpfe sitzen nun stellvertretend für Kapitelle,
Konsolen oder Verzierungen. Insgesamt sind gegenüber Eibelstadt die plastischen

Akzente von unten in die obere Zone versetzt, ein Zug, der bei den letzten Werken des Preuß immer stärker in Erscheinung tritt.

Ob auf der Ädikula einmal Figuren standen, ist bei der jetzigen Aufstellung nicht zu entscheiden. Das Christusmonogramm im Giebel legt den Gedanken an einen linken Seitenaltar, also einen auf Christus bezogenen Altar, nahe³⁶².

Das Altarblatt, das nach H.Mayer eine Replik des gleichen Themas von G.S.Urlaub in St.Getreu, Bamberg, sein soll, gehört wohl eher dem Werk des Onghers an, wie ein Vergleich mit den gesicherten und datierten Blättern gleichen Themas in Aschfeld (1695)³⁶³ und Randersacker, linker Chorbogenaltar (1704)³⁶⁴ nahelegt. Nur ist hier an die Stelle Gottvaters eine auf einem maskengeschmückten Podest sitzende dunkle Männergestalt mit Blitzbündel (?) getreten.

Aufgrund der gegenüber Eibelfstadt weiter entwickelten Retabelform und der Puttenköpfe, die 1665 in St.Burkard (K 25) eine Parallele haben, 1679/80 aber am Hochaltar von Wechterswinkel (K 38) bereits durch andere Typen ersetzt sind, kann dieses Retabel zwischen 1665 und 1675 datiert werden, wogegen auch das Ongher'sche Altarblatt nicht spricht.

54a

K 27: Das Portal am ehemaligen Benediktinerkonvent in Fulda, 1667/68

Quellen: Q 86,1-15

Lit.: Ludwlg Pralle, Fulda, Dom und Abteibezirk, 1974, 13f. 32 (mit Abb.)

E.Sturm, Der hl.Bonifatius in der Plastik des Fuldaer Landes, in: St.Bonifatius. Gedenkgabe zum 1200 Todestag, 1954², 625 Nr.18 Taf.XV.

A.Schmitt, Führer durch Fulda und Umgebung, 1973, 99f. 113, Abb.S.51, S.100.

Dieses Portal ist erst vor kurzem durch L.Pralle als ein Werk des Preuß bekannt geworden unter Hinweis auf allerdings unbelegte Quellen³⁶⁵. Bei einer Restauration Ende des 19.Jhd. wurden die beiden äußeren Statuen abgenommen und durch die jetzigen Kopien ersetzt. Die Originale stehen seit 1968 als Brunnenfiguren auf dem neugeschaffenen Stiftsbrunnen des Borgia-Platzes³⁶⁶. Anlässlich der letzten Renovierung des Portals wurde die ursprüngliche Farbigkeit wiederhergestellt und der stark gesprungene Stein der Salvatorstatue gefestigt³⁶⁷.

27

29; 31

Das Portal gehört zum Südtrakt des dreiflügligen Konventbaues, der 1658 begonnen, nun zehn Jahre später mit diesem Südflügel beendet wird, nach Entwurf und unter Oberleitung des Würzburger Steinmetzen und Baumeisters Sebastian Villingers³⁶⁸. Aller Wahrscheinlichkeit nach gelangte Preuß über diesen Villingen an den Fuldaer Auftrag, zumal er schon 1659 mit Villingen zusammen am Roten

Bau des Würzburger Rathauses gearbeitet hatte (K 18)³⁶⁹.

Nach den Rechnungen der Küchenmeisterei 1667/68 stellt sich die Entstehungsgeschichte so dar. Auf Einladung des Fuldaer Abtes Joachim v. Gravenegg reisen Preuß und Villinger in dessen Kutsche über Hammelburg nach Fulda, wo sie vom 10. bis zum 15. Juli 1667 im Silberstern wohnen (Q 86,1-3). Auf sechs Regalbögen Papier zeichnet Preuß hier seine Entwürfe, die sicherlich in erster Linie der Portalarchitektur galten, da man ihn wegen der Figuren allein wohl kaum nach Fulda bestellt hätte (Q 86,4)³⁷⁰. Daraufhin wird wohl aufgrund der vorgelegten Abrisse ein Vertrag über 120 Rthlr abgeschlossen, der nach Ausweis der Rechnungseinträge nur den plastischen Teil betraf, die drei Statuen des Benedikt, Bonifatius und des Salvator, sowie das Wappen und die Kapitelle. Dies geht auch aus dem Umstand hervor, daß Villinger während ihres zweiten Aufenthaltes in Fulda zwischen dem 25. Januar und dem 6. Februar 1668 (Q 86,5) die ansehnliche Summe von 45fl für das in einem Würzburger Steinbruch gebrochene Rohmaterial zu den Statuen und dem Wappen erhält, das er "verdingter massen" Preuß beschaffen sollte (Q 86,8). Bei diesem Aufenthalt erhält Preuß auch seine erste Abschlagszahlung von 75fl (Q 86,8). Es scheint so, als sei der Südflügel erst jetzt zu Beginn des Jahres 1668 in Angriff genommen worden, denn Villinger zeichnet auf Regalpapier einen Entwurf dafür (Q 86,6), der entweder jene 16 Kreuzgangpfeiler betraf, mit deren Ausführung die Steinmetzen jetzt beginnen³⁷¹, oder aber das Portal, für das Villinger und Preuß 27fl erhalten "wegen ihrer ahnhero reiß und abreißung deß Portals" (Q 86,7). Vielleicht waren es Werkzeichnungen für die Steinmetzen, deren Arbeit zur Ausführung des Portales am 4. Februar verdingt wird (Q 86,9), mit der Auflage, es zuvor in ganzer Größe an der Wand aufzureißen, wohl um die Wirkung abschätzen zu können³⁷². Man wird davon ausgehen können, daß vom Südflügel bereits die Hauptmauern standen, denn an größeren Baumaßnahmen ist stets nur von jenen 16 Kreuzgangpfeilern die Rede.

Geht aus der Baugeschichte der entwerfende Meister nicht mit Sicherheit hervor, offenbart doch das Portal selbst im Großen wie im Detail die Autorschaft des Preuß. Überall äußert sich die für ihn charakteristische Mischung aus strenger Architektur und kraftströmender, bildhauerischer Dekoration, deren schwerblütiger Fluß dem Umriß einen bezeichnenden barocken Charakter verleiht. Das zweisäulige Portal füllt mit den Statuen, von denen der Salvator zur Hälfte in einer Mauernische steht, die gesamte zweigeschossige Südwand des heutigen Priesterseminars. Die Säulenarchitektur umfaßt die weite, rechteckige Portalöffnung mit der Inschriftenkartusche darüber. Das Portalgewände besitzt stärker als die Fenster des Villinger-Baus ausgefachte Ohren, die von kleinen Ziervoluten unter-

stützt werden, sowie eine bis in Sockelhöhe reichende Knorpelwerkverzierung. Hinter den um das Maß ihrer Plinte vorgestellten, korinthischen Säulen liegt eine reiche, dreifach nach außen hin abgetrepte Pilastergliederung, die mit der des Reurer-Hochaltars verglichen werden kann (K 41). Die äußeren Halbpilaster laufen dabei unten in eine vertikal gedrückte große Volute aus, wie sie an den Retabeln in Eibelstadt, Fürnbach und später an dem Rieneck-Grabmal zu sehen ist, die ornamentale Palmettenblüte eingeschlossen (K 15.K 26. K 33). Die Sockel von Säulen und Voluten, einschließlich der Säulenfüße sind mit martialisch anklingendem Bossenwerk und altertümlichem Beschlagwerk versehen, das bei Preuß sonst nicht nachweisbar ist, aber in jedem Säulenbuch nachgeschlagen werden konnte³⁷³.

Charakteristisch für Preuß ist es, wie er den Türrahmen mit der übergeordneten Architektur verknüpft. Über den Türpfosten kröpft das Hauptgebälk soweit nach innen vor, als würde die Tür erst hier ihr Ende finden, nur von der Kartusche unterbrochen. Das Ausmaß der Verkröpfung entspricht der Größenordnung der getrepten Doppelpilaster außen. Damit ist die Tür im Preuß'schen Sinne architektonisch regelgerecht in das Gliederungssystem von Säule und Pilaster eingebunden. Die Inschriftenkartusche, die das ganze Feld zwischen Tür und Gebälk ausfüllt, wird dabei ähnlich behandelt, indem die plastischen Kulminationspunkte in der Mitte und an den Seiten den Gebälkverkröpfungen als Konsole dienen. Die Hervorhebung der Mitte, ein Kennzeichen aller Preuß-Retabel oder Grabmäler, hat hier ihre Ursache in dem darüber gesetzten Wappen, respektive der dahinter liegenden Folie, die gewissermaßen das konvex-konkav-konvex geschwungene, kräftige Auszugsgebälk über dem Wappen ausspannt. Die weite, mittlere Verkröpfung zeigt die Spannweite dieser Folie an, die nach zunächst geradem Verlauf dann in wellenartigen Einziehungen auf den schmalen Wappensockel zurückspringt. Die Zwickelfelder füllen Voluten, die in flaches Akanthusrelief auslaufen.

Es genügte dem Plastiker Preuß offenbar nicht, die unkanonische Gebälkform allein durch das Wappen zu motivieren, der Architekt in ihm fordert da eine tragfähige Verbindung: Die mächtig dimensionierten Statuensockel, die in Superposition zu den Säulen stehen, dienen dem Gebälk als Widerlager. Sie nehmen in der schmalen Verkröpfung der bossierten Mitte Bezug auf die unteren Säulensockel sowie in ihrer Schmalheit Rücksicht auf das Gebälk. Kleiner, amorpher, aber wiederum auf die darunterliegende Struktur abgestimmt, ist die Konsole des Salvators gebildet.

Die überlebensgroßen Statuen des Bonifatius und des Benedikt stehen frei vor der Wand, der Salvator aber halb in der Muschel, halb davor auf der Konsole. Ob Preuß hier auf die vielleicht schon vorhandene Muschelnische Rücksicht neh-

28a

27

men mußte, oder ob sie den Salvator als Hauptsache und Bekrönung hervorheben sollte, ist wohl zugunsten des letzteren zu entscheiden, denn eine so exzentrisch hoch angebrachte Nische wird man wohl kaum für eine noch ungewisse Portalplanung aufs Geratewohl angebracht haben. Die hohe Lage gibt dem Portal einen plastischen Akzent an einer Stelle, wo Architektur nicht mehr möglich war. So beherrscht das Portal die zweigeschossige Fassade in einem Ausmaß, das für Franken traditionell zu sein scheint und bei Ausländern ob ihrer Disproportionalität zum Ganzen Verwunderung erregte³⁷⁴.

28a Die dekorativen Elemente sprechen ebenso stark für Preuß wie die Architektur, obgleich hier fremde Einflüsse am ehesten möglich sind. Wappen und Kapitelle entstanden in Würzburg, wobei letztere nicht unter den Sachen erwähnt werden, für die Preuß bezahlt wird. Das Wappen gehört mit seinen seitlichen Fratzen in eine Reihe zu denen des Marienaltars, des Ehrenberg-Grabmals und zu dem untersten Paar der Agnatenwappen des Rieneck-Grabmals (K 21.K 28.K 33), obwohl es in dieser Ausführung singulär ist wie jedes großes Preuß-Wappen. Der Schild ist mugelig von den unverzerrt und deutlich sichtbaren Fratzenköpfen gefaßt, denen oben lange Knorpelvoluten als Gehörn dienen und unten bartartige Auswüchse anhängen. Die Ausführung erreicht nicht jene plastische, pralle Kraft und präzise Linienführung, wie sie von den sicher eigenhändigen Wappen am Würzburger Pleichertor (K 17), am Marienaltar und dem Ehrenberg-Grabmal bekannt ist, so daß es sich um eine Gesellenarbeit handeln wird.

16b

Die Inschrift ist, dem Wappen vergleichbar, in einer langgezogenen, kurvig begrenzten Kartusche eingelassen, die sich entsprechend wölbt. Das Knorpelwerk ordnet sich in jeweils anders gearteten, kurzen C-förmigen Teilen aneinander, wobei zwischen der oberen und unteren Reihe deutlich unterschieden wird, eine Eigenart, die auch die Inschriftenumrahmung des Rieneck- und Ehrenberg-Grabmals (dort Akanthus) auszeichnet. Für die Ausführung gilt das zu dem Wappen gesagte, wobei es sich in beiden Fällen wohl auch um kopierten Ersatz handelt. Den in Würzburg gefertigten "Capitalia" der Säulen fehlt jener Kelch, auf dem die Akanthusblätter und Helices der übrigen korinthischen Kapitelle liegen. Allerdings sind diese aus Holz und aus Einzelteilen zusammengesetzt, was in Sandstein unmöglich ist. Sie sind deshalb gröber, kompakter und ohne Unterscheidungen gearbeitet, unterscheiden sich aber auch darin von den akkurater ausgemeißelten Pilasterkapitellen, was aber auf das Konto einer Kopistenhand gehen dürfte, denn die Säulenkapitelle sind sicher schon einmal ersetzt worden.

Die Statuen gehören zu den wenigen archivalisch einwandfrei gesicherten Figuren. Die weitgehend in ihrem ruinösen Zustand belassenen Originale des Bonifatius und Benedikt stehen, wie schon erwähnt, seit 1968 als Brunnenfiguren auf

dem Borgia-Platz. Dem ersteren fehlt die linke Hand samt Stab und dem Ordensgründer des Fuldaer Klosters beide Hände mit ihren Attributen. Den Nachbildungen auf dem Portal kann man an den Stellen, die am Original abgebröckelt sind, nicht trauen, da es allzu freie und zum Teil stark verändernde Kopien sind.

Der Benedikt schließt unmittelbar an den Franziskus des Marienaltars (K 21) an, sowohl in der Schrittstellung als auch in der betonten Kopfwendung. Er ist eine weitere Variation des erstmals in Bronnbach an den Grabplattenfiguren und dem linken Klosterheiligen des Bernhard-Altars vorgestellten Schemas (K 6). In ihm ist all das machtvoll zum Ausdruck gebracht, was in diesen Vorläufern zaghaft angelegt war. Das demonstrative Schreitmotiv bewirkt eine kontrastische Aufwärtsbewegung, die in dem schweren, kannellierten Gewandfluß ebenso schön wie überzeugend zum Ausdruck kommt. Im geneigten Haupt, das kraftvoll typisierend gemeißelt ist, findet die Bewegung ihren Abschluß. Bewegung auf einer anderen Ebene bewirken die Arme, von denen der linke stabhaltende soweit zurückgezogen und angewinkelt ist, daß der Stab noch am Fersenende des vorgestellten Fußes zu stehen kommt. Dieser Kombination von vorgestelltem Bein und angezogenem Arm steht auf der anderen Seite der umgekehrte Fall von Standbein und ausgestrecktem Arm gegenüber. Das entspricht auch den Bronnbacher Figuren, dem Franziskus und später dem bronzenen Rieneck, nicht aber dem Bonifatius gegenüber, der es in dieser Hinsicht genau umgekehrt hält.

Für diese Statue hatte sich Preuß offensichtlich an älteren Stichvorlagen orientiert, wofür schon die zu dieser Zeit altertümliche Haube unter der Mitra spricht, die auf vielen heiligen Bischofsdarstellungen des 15. und 16. Jhd. zu sehen ist³⁷⁵. Als Vorbild kommt ein Stich des Cornelis Bloemaert (ca. 1630) nach einem Gemälde des Abraham Bloemaert in Frage, oder ein anonymes Bonifatius-Stich, der vermutlich Anfang des 17. Jhd. in Mainz entstanden ist³⁷⁶. Sie zeigen beide jene Haube unter der Mitra und auch sonst Übereinstimmungen in der Haltung, der Anordnung des Mantels und sogar im Linienspiel des Bartes.

Eindrucksvoller als bei allen anderen Figuren wirkt hier der blockhafte Charakter der Statue, deren Einzelheiten im starken Relief herausgehauen sind. Verglichen mit dem Benedikt ist dieser Bonifatius in einem noch enger gefaßten Sinne frontal angelegt, was vor allem die folienhaft ausgebreitete Rückseite bei einer unzulässigen Schrägansicht verrät. Diese Tatsache verwundert um so mehr, als die Statuen bei ihrer relativ freien Aufstellung auch von den seitlich Herankommenden vollständig gesehen werden konnten. Entweder waren für sie, gleich dem Salvator, auch Nischen vorgesehen, die dann vielleicht wegen den zu dicht liegenden Fenstern nicht ausgeführt werden konnten³⁷⁷, oder Preuß maß dieser seitlichen Sichtbarkeit nichts bei, was man aber angesichts des mit so viel Ein-

29; 23a

6b

sicht in die Wirkungen der Perspektive gestalteten Marienaltars (K 21) nicht annehmen möchte. Es scheint aber so, als ob Preuß in dieser Hinsicht die Architektur besser beherrscht hätte als die Skulptur, wofür die Kniefigur des Ehrenberg (K 28) eine Anschauung gibt. Die Figur bietet zwar von drei Seiten eine eigene Ansicht, doch nur in der Hauptansicht, die mit der Frontalansicht der Grabmalsarchitektur identisch ist, überzeugt das als Relief in den Mantel gehauene Knie-motiv, von den Seiten zeigt es, im Zusammenhang betrachtet, keine Wirkung³⁷⁸.

Das großflächige, gratige Faltenwerk der Rückseite des Bonifatius erreicht über die Flanken hin zur Vorderseite einen immer stärker werdenden Reliefgrad, der sich z.B. von dem noch zurückhaltend modellierten Mantel des hl. Ludwig (K 21) deutlich unterscheidet. Nur der Mantel der ungefähr gleichzeitig entstandenen Ehrenbergstatue weist noch partiell solche ungefügten Faltenbrüche auf. In der Gliederung des Untergewandes über den Füßen in stehende Kanneluren in der Mitte, Staufalten über dem linken Fuß und der Dreiecksfalte über dem rechten greift Preuß auf seine Bronnbacher Grabplattenfiguren zurück (K 6), wo diese Motivfolge allerdings noch zaghaft graphisch angeordnet ist und überdies durch ein Wappen unterbrochen wird.

Der Zuwachs an plastischer Konzentration und kraftvollem Ausdruck in diesem Vierteljahrhundert zwischen Bronnbach und Fulda ist unverkennbar und vor allem als Ausdruck eigenen Wandels zu deuten.

Im Ausdruck der wenig naturalistischen Augen kann man wieder bis zu den Bronnbacher Grabsteinen zurückgehen, nur daß der Blick jetzt weniger dumpf, dafür bestimmter und schmerzvoll heroisch wirkt. Die Führung und Modellierung der Augenbrauen des Bonifatius und des Feilzer-Porträts (K 2) ist fast identisch. Auch auf die gleich geschnittenen Augen der mittleren Fratze des Roten Baus (K 18) von 1659 ist hinzuweisen. Das gleiche gilt auch für die Augen des Benedikt, obwohl sie dort wegen der beabsichtigten starken Schattenwirkung der mächtigen Stirn kaum zu sehen sind. Es ist bezeichnend für Preuß, daß er hier nicht wie viele andere Bildhauer, die solche auf die Ferne berechneten Statuen geschaffen haben³⁷⁹, die Augen vergrößert, sondern sich ganz auf die Wirkung der wichtigsten stereometrischen Hauptvolumina von Kopf, Stirn, Nase und Wangenknochen verläßt.

Durch diese überall sichtbaren Hypertrophien unterscheidet sich z.B. der Benedikt von dem Franziskus (K 21) oder der Bonifatius von dem Ludwig, die aber als Altarplastiken von vornherein auf Nahsicht und kunstvollere Details angelegt sind als die hoch oben postierten Portalfiguren.

Hält man sich an die alleingültige Frontalansicht, ist der Bonifatius eine ebenso kraftvolle wie würdige Erscheinung, die gleich dem Benedikt den Begriff

des Monumentalen weit mehr erfüllt als jede steinerne Großfigur des Michael Kern, für den Gertrude Gradmann dieses Adjektiv verwandte³⁸⁰. Einzig die eminent plastisch aufgefaßten Portalfiguren seines Bruders Leonhard Kern für Nürnberg und Regensburg wären da unter den fränkischen Beispielen als echte Vorläufer zu nennen³⁸¹.

Der Salvator macht zwar durch die letzte Renovierung, die alle Steinschäden verdeckt, äußerlich einen intakten Eindruck, doch möchte man nicht allen Teilen ihre Originalität abnehmen, z.B. den Händen mit der Erdkugel oder den Füßen³⁸². Daß er nicht, wie die beiden anderen Figuren, Ende letzten Jahrhunderts ersetzt wurde, erweist der Stil, der sich deutlich von kopierten Statuen unterscheidet, die, wie bereits erwähnt, im Grunde genommen als Neuschöpfungen mit motivischen Anlehnungen an die Originale zu betrachten sind. Aber auch von diesen Originalen unterscheidet sich der Salvator so sehr, daß er deshalb schon als spätere Hinzufügung beurteilt wurde³⁸³, wovon nicht nur wegen der Quellen keine Rede sein kann, denen jedoch in einem solchen Fall keine große Beweiskraft zukommt³⁸⁴, da z.B. auch Reparaturen einkalkuliert werden müssen.

Ursache für ein solches Urteil ist vermutlich der seitlich wegwehende Mantel, dessen knatternde Faltenbahnen der Figur einen hochbarocken Charakter zu verleihen scheinen. Im Grunde genommen liegt aber ein dem Bonifatius vergleichbares Figurenschema vor, z.B. in der Blockhaftigkeit, aus der sich die Extremitäten kaum lösen, in der Schrittstellung mit dem betonten Knie und in der leichten Kopfwendung. Auch die extreme Beschränkung auf die Frontalansicht ist vergleichbar. Eine Schrägansicht von links läßt einen über das Standmotiv restlos im Unklaren, da der wehende Mantel das Standbein unkenntlich macht, bzw. der unten herausschauende rechte Fuß nur Verwirrung stiftet. Wie die Falten seitlich auf eine rückwärtige Folie stoßen, hat ebenfalls seine Parallele in dem Bonifatius. Auch die etwas kurzen und eng anliegenden Arme stimmen mit dieser Figur überein.

Der Kopf ist zwar nicht mehr so markant oder heroisch, sondern ebenmäßig und ruhig gebildet, wie es einem Salvator zukommt, doch sind die etwas schematischen, blicklosen Augen wieder mit den beiden Heiligen vergleichbar, ebenso das kräftig gewellte Haupthaar oder der gestutzte Bart, der an den hl. Ludwig erinnert, dessen Gesicht im übrigen als Muster gedient haben mag³⁸⁵.

Das Motiv des flatternden Mantels hat zwar unter den für Preuß gesicherten Figuren keine Parallele, doch wie das gemacht ist, kann durchaus mit dem wehenden Tuch hinter dem Hauptwappen des Stromberg-Epitaphs (K 39) von 1681 verglichen werden, das ähnlich schroffe Knickungen wirft. Woher das Motiv stammt, läßt sich einstweilen noch nicht sagen, jedenfalls existiert im weitem

28b

56

Umkreis weder ein früheres noch späteres Beispiel dieser Art³⁸⁶.

85a

Eine auffallende Affinität besteht wieder einmal zu einem Augsburger Werk, dem Christus Salvator Georg Petels³⁸⁷. Das Ungewöhnliche und Neuartige dieses Salvators in der Erscheinung wie in der Ikonographie wird immer wieder hervorgehoben, ebenso die Abhängigkeit von dem heroischen Christusbild des Rubens. Wenn auch im Stil und in der Qualität keine Verwandtschaft zu konstatieren ist, fallen doch einige gemeinsame Motive auf. Da ist vor allem etwas von dem Epiphaniecharakter des Petel'schen Salvators in dem Fuldaer Christus hängengeblieben, der sich in dem Schreitmotiv und dem flatternden Mantel sowie den wehenden Haaren manifestiert. Anstelle der freien, raumgreifenden Gestik bei Petel hält sich der Fuldaer Salvator an die traditionelle Ikonographie mit der weltkugelhaltenden linken Hand und der angewinkelten, segnenden rechten. Das mag in dem Sandsteinmaterial begründet sein, doch zeigen auch die übrigen, hölzernen Statuen des Preuß zur Genüge seine Vorliebe für die geschlossene, blockhafte Konzeption. Auch in dem regelmäßig geformten Antlitz Christi mit den zurückhaltend, klassisch geschnittenen Augen, dem Haaransatz und der Bartform wird Augsбургisches sichtbar. Mag diese Verwandtschaft nun in der Hauptsache auf äußerlichen Motiven beruhen, die auch die Malerei oder Graphik vermittelt haben könnte, fällt doch auf, daß zu den sonstigen, auch im weiteren Umkreis geschaffenen Salvatorstatuen noch viel weniger Beziehungen bestehen als zu Petel³⁸⁸.

Auf welche Weise Preuß von Petels Salvator Kenntnis bekommen haben kann, steht dahin. Er entstand nach 1631, verblieb aber dann in der Werkstatt und wurde erst 1652 von dort auf den für ihn bestimmten Pfarraltar in St. Moritz verbracht. Wenn man nicht annehmen will, daß Preuß noch nach 1652 eine Augsburg-Reise unternommen hat, müßte er die Statue während seiner Wanderschaft oder Gesellenjahre in der Werkstatt gesehen haben, was immerhin wegen der damaligen Berühmtheit des Augsburgers denkbar erscheint³⁸⁹.

Das Portal gibt gewissermaßen die Visitenkarte des Konventes ab: Dem Salvator ist er geweiht, Bonifatius hat dieses Kloster, Benedikt den Orden gegründet, dem er angehört³⁹⁰.

K 28: Das Ehrenberg-Grabmal im Würzburger Dom, 1667/69

Quellen: Q 85,1-20

Lit.: J.O.Salver, Proben des hohen deutschen Reichsadels, 1775, 565 mit Abb.
J.A.Oegg, Entwicklungsgeschichte der Stadt Würzburg, 1880, 443f.
(1806-08 geschrieben)

C.G.Scharold, Geschichte und Beschreibung des Kiliansdoms zu Würzburg,
in: AU IV (1837), 1.Heft, 75.

A.Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 1860, 310.

F.X.Himmelstein, Der St.Kiliansdom zu Würzburg²,1889, 76f.(1.Aufl.1852)

V.C.Heßdörfer, Der Dom zu Würzburg und seine Denkmäler, 1907, 54f.

KDB Würzburg 1915, 74.

L.Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Ba-
rock 1540-1650. München 1923, 410.

ders. Die Bischofsgrabmäler im Würzburger Dom.Wien o.J.(1922),17f.
Abb.11.

ders. Deutsche Barockbildhauer. 1925, 15.

Kempton 1925, 26-30, 163.

R.Sedlmaier, W.v.d.Auveras Schönborn-Grabmäler (Mainfr.Hefte 23)1955,14.

Die lange Reihe der Bischofsgrabmäler im Langhaus des Würzburger Domes endet mit dem Ehrenberg-Grabmal einigermaßen abrupt nach dem Dreißigjährigen Krieg. Mit der Darstellung der Adoratio den Endpunkt einer ikonographischen Tradition markierend, steht es räumlich (als erstes und einziges auf der Nordseite des Langhauses bis 1945) und zeitlich isoliert am Beginn einer neuen Zeit, die in Würzburg zunächst unausgefüllt bleibt, bis Fürstbischof J.Philipp Franz v.Schönborn ab 1721 mit dem Bau einer eigenen Grabkapelle einen ganz neuen Weg einschlägt³⁹¹.

Eine Grabkapelle für den 1631 verstorbenen Bruder schlägt 1644 auch Hans Heinrich v.Ehrenberg vor, zum Neumünster hinaus gerichtet, doch lehnt das Domkapitel dieses Ansinnen ab und empfiehlt dafür als geeigneteren Ort den Innenhof des Kreuzganges³⁹².Dieses Projekt, wenn es jemals in das Stadium konkreter Planungen getreten sein sollte, blieb unausgeführt.

Die ersten, noch vagen Überlegungen zu einem Grabmal hatte das Domkapitel 1640 angestellt, als man über die Verwendung der noch einzutreibenden Ehrenberg'schen Schuld über 20400fl debattierte³⁹³.

1647 erfährt das Domkapitel nach dem Tode H.Heinrich v.Ehrenbergs (30. April), daß dieser 1642 dem Stift 2000fl zurückzahlen wollte, die aber bei dem Stift Eichstätt festlägen, das vorerst durch den Krieg zahlungsunfähig sei³⁹⁴. An diese Gelder hatte Ehrenberg die Bedingung geknüpft, davon seinem Bruder ein Grabmal setzen zu lassen³⁹⁵.

Ein Jahr später will man Ehrenberg in Nürnberg ein Messingepitaph gießen lassen, das etwa bei einem Zentnerpreis von 40 Rthlr, den der Syndikus den Rechnungen zum Bronzeepitaph des 1630 verstorbenen Dompropstes Konrad Friedrich v.Thüngen entnommen hatte, 500 bis 700fl kosten würde³⁹⁶. Da aber das Geld fehlt und man sich bei den "etzigen Kriegskonjunkturen" nicht damit übereilen will, soll zunächst einmal Bischof Schönborn an seine in den Kapitulationsbedingungen enthaltene Pflicht erinnert werden, seinem Vorgänger ein Epitaph zu setzen³⁹⁷.

Am 22. April 1664 stehen jene 2000fl aus Eichstätt endlich zur Verfügung³⁹⁸, so daß man beschließt "imittelst ein abriß des Epitaphy machen, undt die requisita darzu wehren verschaffen zu lassen" (Q 85,1). Man glaubt allerdings, mit 1000fl auszukommen, da auch der Churfürst etwas beizusteuern verpflichtet sei und vermacht die andere Hälfte dem Bauamt.

Ein Jahr später, am 25. Februar 1665 präsentiert Dechant Rosenbach dem Domkapitel einen Grabmalentwurf des Preuß, der dann später von Bischof Schönborn anscheinend unauffindbar verlegt wird (Q 85,2,3). Da aber Schönborn bereit ist, 400 Rthlr beizusteuern, erfährt man am 28. April, daß Preuß "einen andern, waß mehr reputirlichen abriß" zu machen vorgeschlagen habe, dessen Ausführung 1400 oder 1500fl kosten werde. So wird es beschlossen (Q 85,3)³⁹⁹.

Wieder ein Jahr später, am 1. Februar 1666 wird das eben genannte oder schon ein weiteres "model" des Preuß, wohl eine Zeichnung, zur Ausführung akzeptiert, das 1000 Rthlr kosten wird (Q 85,4)⁴⁰⁰. Dabei kommt zur Sprache, daß Preuß nunmehr bessere Alabasterbrüche als die bisher zur Debatte stehenden Windsheimer wüßte.

Am 3. August 1666 besichtigt das Domkapitel Alabastermuster aus Thüringen, den Zentner pro 3 Rthlr, und Virnsberg (zwischen Neustadt und Ansbach), den Zentner für 6 Kopfstücke (Q 85,5)⁴⁰¹. Der Thüringer Stein kam wohl aus Nordhausen, wo schon Michael Kern den Alabaster für die sogenannte Wertheimer Bettlade gebrochen hatte⁴⁰². Preuß hatte die Proben selber besorgt (Q 85,12). Man entscheidet sich für den billigeren Virnsberger Alabaster, von dem auch Bischof Aschhausens Grabmal gemacht worden sei, obwohl der Thüringer Stein schöner geädert wäre. Der Virnsberger Deutschordensmeister Johann Ludwig v. Roggenbach muß deswegen angeschrieben werden, und am 9. September 1666 wird Dechant Rosenbach benachrichtigt, daß der Bildhauer demnächst den Alabaster im Ickelheimer Amtshaus des Ordens besichtigen könne (Q 85,7)⁴⁰³. Am 4. November 1666 liegt der Stein in Würzburg, worauf das Domkapitel beschließt, dem Virnsberger Komentur 1 Fuder Wein im Wert von 40 Rthlr zu schicken. Den Zentner Stein zu 5 bis 7 1/2 Batzen gerechnet, muß es sich ungefähr um 100 Zentner Alabaster gehandelt haben (Q 85,8).

Ein weiteres halbes Jahr später am 18. Juni 1667 werden die Forderungen von Preuß und dem Steinmetzen Heinrich Eberhardt für das mittlerweile vom Kurfürsten genehmigte Projekt, sprich Visier, vom Domkapitel als zu hoch erachtet, nämlich 304 Rthlr (=364fl) von Preuß und 500fl von Eberhardt, weshalb man zusätzlich das Angebot des Steinmetzen Villinger einholen möchte (Q 85,9). Dessen Forderungen vom 7. Juli 1667 (Q 85,10) belaufen sich zwar nur auf 381fl, doch solle man ihm dafür die Steine brechen. Man beschließt dann doch, auf Anraten Dechant Rosenbachs⁴⁰⁴, Meister Eberhardt "die Arbeit anzuvertrauen, für das begehrte Geld, Korn und Wein, in bedenken dieser besser erfahren, undt ohne dies seine Leuth und Zeuch dem Villinger müste herleihen" (Q 85,11)⁴⁰⁵. Aber die Herren des Domkapitels versuchen noch ein letztes Mal, den Preis zu drücken, was nur unwesentlich gelingt (Q 85,12). Preuß will sogar lieber auf den Auftrag verzichten, als von seiner Forderung von jetzt 324 Rthlr, 3 Eimern Wein und 6 Maltern Korn herunterzugehen, ein weiteres Zeichen für sein Selbstbewußtsein⁴⁰⁶.

Da aber Eberhardt schöne, saubere Arbeit verspricht und Preuß "alles vorreissen, die Zieraden, Laubwerckh in Erden pussiren, undt in allem das directorium führen wolle", beschließt man, mit ihnen den Vertrag zu den geforderten Bedingungen aufzusetzen. Am 18. August 1667 werden die Verträge vom Domkapitel schließlich ratifiziert (Q 85,13), wobei auch die Hauptpunkte erwähnt werden. Preuß hat die Oberleitung und Verantwortung für die Ausführung und Aufstellung, was innerhalb eines Jahres zu geschehen habe. Der zugrunde gelegte Entwurf, wohl der vom 1. Februar 1666 (Q 85,4), soll allerdings in einem wichtigen Punkt geändert werden: Das Hauptbild muß durch ein auf einem Postament stehendes Kruzifix vor der Bischofsfigur ergänzt werden, wie es dann auch ausgeführt wird⁴⁰⁷.

Bedenken einiger Domherren, das Grabmal könne zu hoch werden, zerstreut der Dombaumeister (Johann Albert Thomann) mit dem Hinweis, daß vorher alles in Holz gefertigt werde, um es nötigenfalls korrigieren zu können. Für den Steinmetzen solle Preuß das Epitaph in ganzer Größe "uf die tafel vorreissen, undt die pritter zum formen dirigieren", sowie "die Ziraden, undt Laubwerckh so er in marmel zu machen, in die Erden vorvossieren...". Preuß fertigt also Schablonen und Tonmodelle für den Steinmetzen⁴⁰⁸.

Mit dem Laubwerk ist wohl die Akanthusumrahmung der Inschriftentafel auf dem Sarkophag gemeint, die nur appliziert war und heute nach den Kriegszerstörungen gänzlich fehlt. Preuß und seine Werkstatt wird dagegen alle alabasternen Teile, d.h. alles Figürliche ausgeführt haben, darunter neben der Bischofsfigur auch die Wappen, die trauernden Putten, den Totenkopf und die beiden Vasen.

Hatte sich schon die Planung über Jahre hingezogen, verzögert sich die Ausführung ebenso. Zunächst starb der Steinmetz Eberhardt, der aber recht bald durch den neuen Werkmeister des Domkapitels, Caspar Sporer im März 1668 ersetzt wird (Q 85,14)⁴⁰⁹. Vermutlich hat Sporer den größten Teil der Steinmetzarbeit ausgeführt, da die Steine von Eberhardt ja erst gebrochen werden mußten. Im August des gleichen Jahres bemüht man sich bereits um die große Inschriftentafel (Q 85,15), die nun aus Messing gegossen werden soll, da in den "schwarzen adern alhier" keine genügend große Steinplatte zu finden sei. Der erste Guß mißlingt Sebald Kopp⁴¹⁰. Zu diesem Zeitpunkt ist vermutlich der untere Sarkophagaufbau schon fertig.

Preuß verzögert seine Arbeit dann so sehr, daß er am 6. Juli 1669 trotz häufiger Ermahnungen "ernstlich bedroht" werden muß, unter anderem mit Lohn einbußen (Q 85,16). Drei Tage später hat das Domkapitel dann das Versprechen, daß in acht Wochen alles fertig sein werde, wobei der Steinmetz für das Aufsetzen seiner Arbeit sechs Wochen benötigte (Q 85,17).

Im September 1669 wird es dann wohl fertig gewesen sein, was auch die Inschrift bestätigt, ganz sicher aber zum Frühjahr 1670, als der Steinmetz Sporer wegen zusätzlicher Arbeit "verfertigten Epitaphii halben" um eine Nachzahlung bittet (Q 85,18). Preuß dagegen wagt erst am 8. November 1670 um seinen Restlohn von 181 fl und 6 Malter Korn zu bitten, doch man erinnert ihn daran, wie er "die arbeit mutwillig uf 2, 3 Jahr verschoben", was übertrieben ist (Q 85,20), und will erst die Besichtigung des Epitaphs durch den Churfürsten abwarten, da dieser 400 fl beigeschossen habe. Auf dessen Befehl vom 30. Dezember 1670 erhält er dann seinen verdienten Lohn ausbezahlt.

Zuvor hören wir noch im August 1670 von dem Plan, um das Grabmal ein Eisengitter zu stellen, ähnlich wie bei den älteren, das ein Würzburger Meister schmieden soll (Q 85,19)⁴¹¹.

Der Grund für die Verzögerung liegt auf der Hand. Weniger Mutwillen als vielmehr eine gewisse Auftragsdichte wird die Ursache gewesen sein: Das Fuldaer Portal, im Juli 1667 noch vor dem Grabmal verdingt und im September 1668 vollendet, vermutlich das Chorgestühl für den Würzburger Dom 1668⁴¹², der Hochaltar für die Würzburger Peterskirche 1668, für den Preuß wenigstens drei Apostel schnitzt, und der Januar 1669 begonnene Hochaltar für die Würzburger Marienkapelle. Man kann hieraus nur wieder auf eine recht kleine Werkstatt schließen, die, wie im Falle des Laudensbacher Hochaltars (K 12) die zahlreichen Aufträge nicht fristgerecht vollenden konnte.

Der für das ausgeführte Grabmal wohl maßgebliche Entwurf entsteht also spätestens bis zum 1. Februar 1666, als er vom Domkapitel akzeptiert wird, der

Vertrag wird am 18. August 1667 ratifiziert und die Ausführung im September 1669 vollendet.

Das Grabmal ist mit knapp 7m Höhe das größte im Würzburger Dom (Breite ca. 2,60m; Höhe der Kniefigur 1,35m). Beim Einsturz der nördlichen Langhauswand am 19. Februar 1946 wurde es an seinem ursprünglichen Aufstellungsort, am drittletzten nördlichen Langhauspfeiler schwerstens zerschlagen, so daß heute das Kreuzifix auf dem Betpult, die Attribute der Putten, zwei Agnatenwappen samt den abschließenden Blumenvasen, sowie die Sanduhr unter dem Totenkopf als auch die gesamte Akanthusumrahmung der Inschriftentafel fehlen. Die Restaurierung der Bischofsfigur förderte den bei Alabaster nicht ganz unüblichen Brauch zutage, daß die Statue aus einem kegelförmigen Sandsteinkern besteht, auf den zahlreiche Alabasterreliefs appliziert sind⁴¹³. Unter dem Windsheimer Alabaster war offenbar kein genügend großes Stück dagelegen, so daß sich Preuß zu dieser umständlichen Prozedur hat entschließen müssen⁴¹⁴.

Die beiden Säulenschäfte bestehen aus braunschwarzem, poliertem Marmor, die übrige Architektur scheint ein anderer, ähnlich gefärbter, aber stumpferer Stein zu sein, aus dem sich der helle Alabaster der Figuren, der Wappen, der Kapitelle und der Basen kontrastreich abhebt. Dieser im 17. Jhd. weitverbreitete feierliche Grundakkord der Extreme hat in Würzburg sonst keine Parallele⁴¹⁵, dafür aber bei den Bildhauern der jüngeren Generation, wie Rauchmiller⁴¹⁶ und Fröhlicher⁴¹⁷.

Das Grabmal besteht aus drei Teilen. Auf einem mächtigen, bis zum Boden reichenden Sockelgeschoß mit sarkophagähnlich eingezogenen Konturen und einer kräftig profilierten, mehrfach gestuften Abdeckplatte erhebt sich die zweisäulige retabelartige Architektur, die der auf dem Sockel postierten Kniefigur als Folie und Rahmen zugleich dient, nicht aber als Gehäuse. Das Feld zwischen den Säulen füllt eine Rahmenarchitektur, die eine flache Muschelnische umfaßt, welche bestenfalls ein Halbfigurenporträt des Bischofs hervorhebt und auch das nur aus größerer Entfernung. Aus der Nahaussicht verliert die Nische ihre Wirkung. Agnatenwappen, Vasen und ein Totenkopf mit Sanduhr füllen die Flächen des Doppelrahmens. In das Hauptgebälk ist das Bischofswappen so eingesetzt, daß Fasziensarchitrav und Gesims das Wappen im Bogen umfassen. Das ermöglicht eine Verzahnung zwischen Gebälk und Rahmen, indem die mäandrierte Rahmenleiste dem leicht verkröpften Scheitelpunkt des Architravs als Konsole dient. Der Totenkopf akzentuiert diese Stelle, ohne daß ihm dabei eine tragende Funktion zufiele. Auf seitlichen, hypertrophen Kymation-Konsolen stehen die wappenhaltenden Putten, die solchermaßen zwischen Rahmen und Gebälk vermitteln. Eine Leiste, die die Kapitellzone markiert, schließt die Puttenkonsolen mit ein, so daß der konstruktive

Charakter des Rahmens auch hierin deutlich wird. Dieser Rahmen ist damit ähnlich behandelt wie die rechteckige Türöffnung des Fuldaer Portals (K 27)⁴¹⁸.

Als Aufsatz erhebt sich über dem Wappen eine baldachinartige, gerippte Flachkuppel auf weit vorspringenden Volutenkonsolen. Seitlich sorgen quergelegte, kleine Voluten für einen geschmeidigen Anschwung des Kuppelaufsatzes. In Superposition der Säulen und im Scheitelpunkt der Kuppel sind drei Putten postiert, die nach Aussage des Salver'schen Stiches und der ersten ausführlichen Beschreibung des Grabmals durch J.A.Oegg (1806), ursprünglich Krummstab und herzogliches Schwert trugen, bzw. eine gesenkte Tuba zuoberst⁴¹⁹. Dem Hauptwappen fehlen denn auch diese bischöflichen Insignien, die sonst in aller Regel angebracht sind.

Die Baldachinkuppel kann nur als eine ins Barocke gewandelte Wiederaufnahme der gotischen Gesprengwerke über einigen Würzburger oder Mainzer Bischofsgrabmälern (Scherenberg, Bibra) gedeutet werden, die allerdings durch ihren außerordentlich hohen Anbringungsort nicht mehr als unmittelbar eingrenzendes Gehäuse dient, sondern als heroisch erhöhende Würdeform⁴²⁰. Auf anderer Ebene dient diese Kuppel der Architektur als krönender Abschluß, der in seinem Umriß z.B. dem Retabelaufsatz in Wechterswinkel ähnelt (K 38). Die Preuß'sche Abneigung der Ädikula oder Segmentgiebeln gegenüber, die gewöhnlich eine solche Säulenarchitektur abschließen würden, tritt hier wieder deutlich zutage, knüpft aber auch gleichzeitig an eine ältere Tradition unter den Würzburger Bischofsgrabmälern an, die mit dem Wirsberg-Grabmal (gest.1574) abgebrochen war⁴²¹.

Dieser gesamte, baulich und figural überaus plastisch hervortretende Komplex des Oberbaus bietet dadurch dem voluminösen Sockelgeschoß ein wirksames Gegengewicht.

In dieser großzügig und kraftvoll angelegten Architektur irritiert nur der kleinteilige Binnenrahmen etwas, dessen mehr oder minder graphischer Charakter den hell hervorblickenden Agnatenwappen und den Vasen das Feld überläßt⁴²².

Die Muschelnische nimmt nicht mehr wie üblich die Bischofsfigur auf, sondern deutet klein und folienhaft die ikonographische Tradition nurmehr an⁴²³. Die Statue bedarf der Nische als Aufstellungsort nicht mehr, sie kniet fast völlig selbständig vor dieser Architektur und einem eigens dafür geschaffenen, breiten Unterbau. Dieser ist zwar groß genug, doch nutzt ihn Preuß für die Figur nicht völlig aus, die sich noch zur Hälfte hinter den Dreiviertelsäulen versteckt. Säule und Kreuzifix sind wohl auch die Ursache dafür, daß die Figur sich deutlich sichtbar mit Schulter und Kopf zur Seite neigt, um das von Preuß ursprünglich als alleinigen Gegenstand der ewigen Anbetung gedachte allerheiligste Sakrament im Chortabernakel sinnfälliger erblicken zu können. Der Kreuzifix wird ja erst

auf Betreiben einiger traditionsbewußter Domherren hinzugefügt. Diese Fernbeziehung zwischen Betendem und Sakrament oder Hochaltar entspringt italienischer Tradition, während die Adoratio des Kruzifixes in der Grabmalkunst spezifisch deutsch ist⁴²⁴.

Die Statue des Ehrenberg kniet steil aufgereckt auf einer stilisierten Felskuppe, die sicherlich mit dem oben erwähnten inneren Sandsteinkern identisch ist. Der Eindruck einer Bergkuppe ist heute stärker als vor der Zerstörung, als noch ein breiter, plinthenartig gerade und polygon herausgemeißelter unterer Streifen vorhanden war. Solche mehr oder minder naturalistisch gebildeten Felsplateaus sind auf einigen älteren Grabmälern mit dem Thema der Adoratio vor dem Gekreuzigten, sei es Relief oder Freiplastik, öfter zu beobachten, es ist offensichtlich der Berg Golgatha gemeint. Ein Betpult hat darauf jedoch keinen Platz⁴²⁵.

35a

Auch für die Bronnbacher Amplexusgruppe (K 6) hatte Preuß einen allerdings detaillierter gekennzeichneten Felsen verwandt. Unabhängig von der Frage, ob der Ort der Bernhardinischen Vision Golgatha ist oder nicht, kann man sagen, daß die Einheit des Ortes nicht gewahrt ist. Bernhard kniet zwar, durch ein Podest erhoben, auf einem Felsen, doch das Kreuz reicht bis hinunter neben den Sockel, so daß von einer einheitlichen topographischen Szenerie nichts mehr bleibt. In Würzburg steht der Kruzifix auf einem Betpult, gehört also, schon des Kleinformates wegen, nicht zum Szenarium einer Golgathagruppe. Es ist also auch in Erinnerung an die ursprüngliche Planung ohne Kruzifix mehr als unsicher, ob diese Kuppe als Golgatha angesprochen werden kann⁴²⁶.

6a

Der Bischof kniet barhäuptig und mit betend zusammengelegten Händen. Der traditionell pyramidale Aufbau dominiert, doch hat es Preuß als einer der wenigen deutschen Bildhauer versucht, das Kniemotiv auch durch den schweren Mantelstoff hindurch sichtbar werden zu lassen⁴²⁷. Das Ergebnis ist zwiespältig. In der Frontale bzw. Profilansicht befriedigt das in stumpfen Knitterfalten herausmodellerte Bein mit der angedeuteten Schuhspitze, doch von allen Schräg- oder Seitenansichten reduziert sich dieses Bein zu einem bloßen Flachrelief, das dem massiven Block nur angeklebt erscheint. Dennoch existiert eine Rück- und Vorderansicht, die aber für sich zu betrachten sind. Hinten setzt sich der Mantel mit der Kapuze durch lang durchgezogene treppenartige Faltungen von der gerundeten Hauptansicht ab und vorne wirkt allein der Kopf über der sich konisch verbreiternden Körperpyramide, die von den Mantelsäumen abgegrenzt wird. So voluminös die Statue auch faktisch ist, eine kontinuierliche Rundumansicht erlaubt sie nicht, sondern nur drei partielle Ansichten, unter denen die Frontale dominiert⁴²⁸. Der Kopf neigt sich nicht nur zur Seite, sondern dreht sich auch

35a

etwas aus der reinen, strengen Profilansicht heraus, was nicht unbedingt allein durch den mutmaßlichen, ursprünglich gedachten Fernblick auf den Tabernakel zu erklären ist, sondern auch durch einen altbewährten Brauch, das reine Profil für ein Porträt möglichst zu vermeiden, ein Phänomen, das von vielen Stifterfiguren auf Altargemälden bekannt ist, die, wie auf Dürers Münchner Beweinung Christi zwar am Bildgeschehen teilnehmen, aber doch halbwegs aus dem Bild herauschauen, um besser erkannt zu werden.

Unter den Bildwerken sei Heinrich Gröningers bedeutendes Grabmal des Paderborner Fürstbischofs Dietrich v.Fürstenberg (gest.1618) im Paderborner Dom genannt. Die Bischofsfigur kniet gleichfalls vor einem Kruzifix und blickt noch deutlicher als der Ehrenberg aus dieser Ebene heraus, als wolle er die Vorübergehenden auffordern, es ihm in seinem frommen Eifer gleichzutun⁴²⁹. Eine solche Interpretation läßt die einheitliche Richtung von Blick und Händen des Ehrenberg nicht zu.

Für den Kopf scheint sich Preuß offensichtlich an dem 1625 bezeichneten Kupferstich des Augsburgers Lukas Kilian gehalten zu haben, der den Bischof im Medaillon gleichfalls barhäuptig und ohne Insignien wiedergibt, welche von zwei Putten gehalten werden⁴³⁰.

Kraft und Festigkeit sprechen aus den Gesichtszügen, weniger Demut oder fromme Erwartung. Alles ist in einer schweren, plastischen Modellierung ausgedrückt, graphische Details (Rifeleisen) weisen nur Bart-oder Haartracht auf. In massiver Weise springen Wangen-und Kieferknochen hervor, zusammen mit der kräftigen Nase die Grundzüge festlegend, wie dies auch schon an den Statuen des Marienaltars und in Fulda zu sehen war (K 21, K 27)⁴³¹. Vieles erinnert noch an M.Kerns Aschhausen-Porträt, wengleich Preuß seinem Ehrenberg anstelle einer weitgehend im Naturalistischen befangenen Unbetheiligkeit doch mittels plastischer Hypertrophien einen kraftvollen Impetus zu verleihen mochte⁴³².

Was dem Kopf an Binnenzeichnung (scheinbar) fehlt, besitzt der reichverzierte Mantel im Übermaß. Die großflächigen floralen und abstrakten Muster sind mit der Präzision und Prägnanz eines Ziseleurs im Flachrelief überaus hart auf die nach Kupferstechermanier gepickte und geritzte Grundfläche aufgesetzt. Feinste Ritzungen und Riefelungen kennzeichnen die vielfältigen Richtungen der einzelnen Blätter. Solche graphische Feinzeichnung bleibt zumindest bei der heutigen Aufstellung im lichtlosen Seitenschiff ohne jede Wirkung, so daß der erstrebte natürliche Stoffcharakter nicht recht zur Geltung kommt. Aber auch bei besserem Licht würde wohl wegen der restlos aufgerauhten Grundfläche kein Glanz-oder Reflexlicht den insgesamt stumpfen und matten Eindruck beleben⁴³³. Großzügige Volumität und an Bronzesiselierungen erinnerndes Detail gehen hier

eine eigenartige Verbindung ein, die aber den unterschiedlichen Anforderungen von Nah- und Fernsicht genügen⁴³⁴.

Ein zweites Hauptthema neben der Adoratio bilden die sieben meist trauernden Putten, die jeweils paarweise unten auf den vorderen Ecken des Sarkophagdeckels sitzen, weiter oben als Wappenhalter dienen, sowie über den Säulen und im Scheitelpunkt des Baldachins postiert sind. Die beiden Sitzenden hielten vor dem Krieg Herzogshaube und Mitra in den Händen, die beiden oberen Schwert und Krummstab. Der oberste trug in der rechten Hand laut Salvers Stich und Oeggs Beschreibung ein gesenktes Blasinstrument⁴³⁵.

Diese flügellosen, derb und fast häßlich gebildeten Putten geben der Trauer unterschiedlich stark Ausdruck. Die beiden unteren verzerren ihr Gesicht zu einer laut wehklagenden Grimasse, wie man sie seit der Gotik in Deutschland nicht mehr gesehen hat. Ihre heftig bewegten, gescheitelten Haarschöpfe mit den eingedrehten Locken unterstreichen die konvulsivischen Kopfbewegungen und die angespannte Körperhaltung. Ob die heute senkrechte und frontale Postierung dieser beiden Putten besser ist, als die, welche das alte Gundermann-Photo überliefert, mag man bezweifeln. Die ursprüngliche Schräglage verbunden mit der Torsion gab den Putten in der Frontalansicht mehr Ausdruck und fügte sich auch harmonischer in den Aufbau ein.

Die Klage der beiden kleiner geratenen Wappenhalter ist dezenter. Die Augenbrauen sind zwar schmerzvoll zusammengezogen und eine Hand faßt in das tränennasse Gesicht, doch sind ihre Körper statuarischer aufgefaßt, da sie ja vor allem das schräg gehängte Wappen an seinem Ort halten müssen.

Die zwei Putten über den Säulen stützen vor Gram ihre Ellenbogen auf das Gesims des Baldachins. Ihre kontrapostische Ponderierung ist ausgeprägter als die der Wappenhalter. Ihre Trauer drückt sich auch in den in Falten gelegten Stirnen und dem Motiv des Tränenwischens aus.

Der oberste Putto schließlich ist als einziger ohne verhüllendes Lendentuch dargestellt und zeigt auch von allen den ruhigsten Gesichtsausdruck. Sein Blick ist nicht gesenkt, sondern emporgerichtet in ein besseres Jenseits, einziger Hoffnungsschimmer in dieser Totenklage auf die Vergänglichkeit des Menschen und seines Ruhmes. In seiner rechten Hand hielt er ursprünglich ein Blasinstrument und die linke ist so an den Mund gelegt, als hätte er noch ein weiteres Instrument geblasen⁴³⁶.

Die Körperbildung ist allen Putten gemeinsam. Sie sind in einer schweren, steifbeinernen und damit kindgemäßen Kontrapostik gestellt, die sogar die gegensätzliche Drehung der Schultern mit einschließt, was bei den Großfiguren des Preuß sonst nicht beobachtet werden kann. Mit den eleganten, leichtfüßigen Stel-

lungen der fast ein halbes Jahrhundert früher entstandenen Putten an Michael Kerns Aschhausen-Grabmal haben diese schwerblütigen Kinder nichts mehr gemein. Auch die Körperlichkeit hat sich vor einer unruhigen und kleinteiligen Oberfläche reduziert auf zwei große Einheiten: Die massive, kraftstrotzende Bauchwölbung und die Brustmuskeln. Dadurch wird auch ein beruhigter Umriß erzeugt.

Das Thema der Putten ist weniger Trauer, wie sie noch die beiden soeben genannten Engel mit den gesenkten Fackeln am Aschhausen-Grabmal demonstrieren, sondern laute Klage, die an die mittelalterlichen Pleurants erinnert, die in ganzen Trauergeleiten die Tumba umstehen können⁴³⁷. Klage und Trauer sind in einem Jahrhundert, das wie kein zweites Unsummen für Begräbnisse, Katafalken und Grabmäler ausgeben konnte⁴³⁸, gewiß nicht ungewöhnlich, doch findet sich in Deutschland schwerlich ein zweites Grabmal, das die Totenklage so konzentriert und sinnfällig vorführt wie das Ehrenberg-Grabmal⁴³⁹. Nimmt man die Attribute der Putten wörtlich, so sind es das geistliche und das weltliche Franken, das um seinen verstorbenen Bischof trauert, während der oberste Putto in unschuldiger Nacktheit auf die Ewigkeitserwartungen nach dem Jüngsten Gericht verweist, eine Ewigkeit, die in ausdauernder Andacht zu erreichen ist. Wenn die angedeutete Interpretation des obersten Putto zutrifft⁴⁴⁰, kommt auch dem Baldachin eine bestimmte Bedeutung zu, indem er den irdischen vom himmlischen Bereich trennt. Die drei Geschosse des Grabmals stünden dann gleichsam für eine göttliche Stufenleiter: Zuunterst der Sarkophag mit den Überresten des Verstorbenen, dessen irdische Taten die Inschrift aufzählt. Darüber die in ewiger Andacht versunkene Gestalt der betenden "Seele" des Bischofs, die bis zum Tag des Jüngsten Gerichts auf einem zu einer Art "Mons purgatorio"⁴⁴¹ gewandelten Golgatha-Felsen kniend um die Reinheit seiner Seele betet. Totenkopf und Sanduhr mitsamt den Blumenvasen und den darin einbezogenen Agnatenwappen geben den Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Lebens. Inmitten dieses Rahmens der Vergänglichkeit jedoch wieder ein Zeichen der Reinheit, die Muschelnische, die ursprünglich den Heiligen vorbehalten war, nicht den Lebenden⁴⁴². Auch die komposite Säulenordnung gibt, nach den Vorstellungen einiger manieristischer Architekturtheoretiker, einen solchen Hinweis auf das Allerhöchste, Überirdische⁴⁴³. Es ist immerhin auffallend, daß Preuß diese Ordnung bei seinen übrigen Altären und Portalen vermied.

Wenn unsere Deutung zutrifft, wäre dieses Grabmal also nicht nur ein ruhmrediges Denkmal, sondern auch ein Exemplum für die hoffnunggebende Macht der Andacht. In diesem Zusammenhang darf nicht unerwähnt bleiben, daß der Ehrenberg in einer Höhe und Reihe mit der gotischen hl. Dreikönigsgruppe aufgestellt war, die nach dem Bühlerschen Dombild von 1627 auch zu dieser Zeit schon ihren Platz an den nördlichen Langhausfeilern einnahmen⁴⁴⁴.

K 29: Der Hochaltar für St.Peter, 1668

Quellen: ---

Lit.: KDB Würzburg 1915, 683.

Kempton 1925, 61.

Verschollen

Die spärlichen Nachrichten zu diesem verschollenen Werk veröffentlichte Mader im Nachtrag seines Würzburger Inventarwerkes. Kempton konnte im Pfarrarchiv St.Peter dessen Quellen schon nicht mehr finden. Das Archiv verbrannte 1945.

Da Preuß 14 Gulden allein für die Visierung erhält, muß es sich um ein größeres Werk gehandelt haben, das, anders als der nächstfolgende Hochaltar für die Marienkapelle (K 30), mehrere Statuen aufwies. Preuß schnitzt die drei Apostel Jacobus, Johannes und Philippus, dazu einige Engel etc. Die zwei schon vorhandenen Statuen der Apostelfürsten Petrus und Paulus ändert er um, damit sie sich besser in sein neues Retabel einfügen. Der Schreiner Wolf Küchler, mit dem er auch in der Marienkapelle und in Wechterswinkel (K 38) zusammenarbeitet, fertigt die Holzarchitektur. Oswald Onghers erhält für beide Altarblätter 120fl und etliche Eimer guten 55er Wein. Das Hauptbild mit der Darstellung der Kreuzigung Petri als auch das im Inventar nicht näher benannte Auszugsblatt hingen bis 1945 noch im Nachfolgealtar von ca.1730/50. An diesem vier-säuligen Retabel waren außer Engeln im Obergeschoß nurmehr Petrus und Paulus neben dem Hauptbild zu sehen, von denen Mader zu Unrecht glaubte, daß es sich um später veränderte Statuen des Caspar Brandt handelte⁴⁴⁵. Von den Preuß'schen Figuren schien sich in St.Peter nichts mehr erhalten zu haben⁴⁴⁶.

Mit fünf Figuren und zwei Altarblättern ist es schwierig, eine Vorstellung von dem Retabel zu gewinnen. Unten standen gewiß Petrus und Paulus zu Seiten des Hauptbildes, wie auch am Nachfolgealtar. Im Auszug können dagegen neben einem Auszugsbild schlechterdings keine drei Figuren plaziert werden, es sei denn, eine hätte noch über diesem Blatt gestanden. Drei Statuen kommen zwar bei Preuß'schen Retabeln öfter vor (K 6.K 11.K 37.K 40), doch nimmt dann stets eine Figur und kein Gemälde die Mitte ein. Selbst im Hinblick auf die Eibelsstädter Nebenaltäre (K 15), das Ehrenberg-Grabmal (K 28) oder das Fuldaer Portal (K 27), wo jedesmal die Spitze durch eine Figur besonders betont ist, glaube ich nicht, daß Preuß einem Auszugsbild, gewissermaßen noch als drittes Stockwerk, eine weitere Figur obenauf gesetzt hätte. Das würde m.E. dem überall erkennbaren Bestreben des Preuß, altertümliche Stockwerksbildungen zu vermeiden, widersprechen, da er seine kleinen "Obergeschosse" stets als bekrönenden Aufsatz

des Hauptgeschosses auffaßt. Vielleicht hatte man jedoch Preuß die Figurenanzahl im Obergeschoß genau vorgeschrieben. In einem solchen Fall wäre ihm gar keine andere Lösung übriggeblieben. Da es aber im Ungewissen bleiben muß, ob nicht noch mehr ältere Figuren Wiederverwendung finden sollten, müssen solche Überlegungen spekulativ bleiben.

K 30: Der Hochaltar der Marienkapelle Würzburg, 1669/70

Quellen: Q 87,1-6

Lit.: Kempster 1925, 62f.

E.Kainz, O.Onghers, 1915, 53f.

Fränk.Volksblatt 1965, 5.Februar und

Kunst in Mainfranken, Jg.1(1939) 28 (v.Clemens Schenk): Abb.d.Altars

F.Wenisch, Marienkapelle (Ms. im StA Würzburg, ca. 1934-36)

H.Schnell, Marienkapelle. Kirchenführer 1939, 7.

37a

Kempster hat die Akten zu diesem 1864 anlässlich der regotisierenden Neuausstattung entfernten Altar als auch den 1848 nachgeschnittenen, mäßigen Holzschnitt des (Schreiners ?) Kückler von 1678 mit einer Innenansicht der Marienkapelle gefunden und in allen wichtigen Teilen beschrieben⁴⁴⁷.

612fl werden bereits 1667 für den Altar bereitgestellt (Q 87,4), aber der Vertrag mit Onghers, Preuß und dem Schreiner Wolff Kückler wird erst am 22. Januar 1669 abgeschlossen (Q 87,1). Wer den Entwurf geliefert hat, geht daraus nicht hervor, doch spricht die Architektur und der stark vertretene bildhauerische Schmuck für Preuß.

Onghers, von dem man auf Grund der Quellen und der uneinheitlichen Altarwerke, für die er Bilder malte, annehmen muß, daß er nie eine Altararchitektur entworfen hat⁴⁴⁸, bietet in diesem Fall der Stadt am 13. April 1671 (Q 87,3) seine "Visierung", wohl eine Ölskizze des Altarblattes, an, in der richtigen Hoffnung, noch eine zusätzliche Verehrung zu erhalten. Mit Kloster Schöntal scheint er es später ähnlich gemacht zu haben, denn seine Ölskizze zum Hochaltarblatt befindet sich noch dort⁴⁴⁹.

107b

Von dem Schreiner Wolff Kückler könnte der Entwurf theoretisch stammen, denn von ihm existiert im Mainzer Dom ein signierter und 1657 datierter monumentaler Ädikula-Rahmen für das früher Rauchmiller zugeschriebene Kruzifix⁴⁵⁰. Diese für seine Größe schreinermäßig flache Pilasterarchitektur ohne jedes Ornament bietet aber keine Parallele zu dem Marienaltar oder dem von Kückler ausgeführten Kreuzaltar in Wechterswinkel (K 38).

In Franken scheinen, im 17.Jhd. zumindest, die Bildhauer das entscheidende Wort bei Altarplanungen gesprochen zu haben, auch in solchen Fällen, wo der Auftrag dann an einen Maler erging⁴⁵¹. Preuß entwarf nachweislich die Altäre für Ebrach (K 11), Eibelstadt (K 15), das Juliusspital (K 23), St.Peter (K 29), Gerolzhofen (K 37) und das Dietrichspital (K 40). Auch in diesem Fall wird man sich seine Erfahrung im Altarbau zunutze gemacht haben.

Nach Ausweis des Holzschnittes und des Vertragstextes mit dem Faßmaler H.Deuerlein vom 2.Mai 1670 (Q 87,2) bestand der ca. 16m hohe Altar aus zwei monumentalen, mit Laubwerk umkränzten Spiralsäulen, worüber vielleicht auf fragmentierten Giebelschenkeln, zwei überlebensgroße (5 1/2 Schuh) Engel schwebten. Jeder Säule, deren Laubwerk nach dem Muster der "salomonischen" Säulen in den Vierungspfelnern der Römischen Peterskirche Putten belebten, waren zwei korinthische Pilaster hinterlegt, ein Muster, das in ähnlicher Weise auch am Marienaltar des Doms (K 21) und am Hochaltar der Karmelitenkirche begegnet (K 41).

Die im Holzschnitt summarisch als Wellenlinie angegebene seitliche Begrenzung muß man sich wohl ähnlich den Voluten des Fuldaer Portales (K 27) vorstellen, aus denen Pilaster herauswachsen oder wie in Eibelstadt (K 15), wo Voluten und herabhängende Fruchtbänder in einer ornamentaleren Architektur den Bildrahmen stützen⁴⁵². Zwischen den Pilastern hingen Festons, vergleichbar den Altären in Wechterswinkel (K 38) und der Karmelitenkirche.

27

Über dem Hauptbild, einer Himmelfahrt Mariens, mit oberer abgestufter Silhouette, war wohl das von zwei Engeln gehaltene Ratswappen angebracht (Q 87,6, von Maler Deuerlein). Der Auszug, eine Dreifaltigkeit, schloß mit dem für Preuß typischen leicht gekrümmten Bogen zwischen seinen äußeren waagrechten Enden ab. Er war sicherlich, vergleichbar mit Wechterswinkel und der Karmelitenkirche, ein mit Laubwerk und Fruchtschnüren gefülltes Rahmenwerk. Seitlich hingen, was der Holzschnitt verschweigt, jene 7 Schuh langen Festons, die in Deuerleins Vertrag eigens genannt werden (Q 87,2). Die abschließende Bekrönung ist dort ebenfalls beschrieben: Ein Schild mit dem Namen der Titelträgerin Maria, vielleicht von zwei Engeln flankiert, dann ein Kreuz und 6 1/2 Schuh darüber eine Strahlenglorie.

14 Engel verteilten sich über den Altar, zwei oder vier wie in der Karmelitenkirche in der Bekrönung neben dem Marienitel, zwei große Engel über den Säulen, zwei kleinere links und rechts dahinter, zwei weitere in der Mitte mit dem Ratswappen, dann schwebten zwei Engel, wie der Holzschnitt es zeigt neben dem Hauptblatt und schließlich flankierten zwei größere Engel den Tabernakel. Die Verteilung der 15 Engelsköpfe ist müßig anzugeben. Analog zu seinen anderen

Altären wird Preuß sie in Zwickeln, Scheitelpunkten oder Gebälkköpfen plziert haben.

Der Tabernakel scheint ursprünglich nicht Bestandteil der Neuplanung gewesen zu sein, denn 1668 schnitzte ein Karlstädter Bildhauer⁴⁵³ noch für den alten Tabernakel eine Marienstatuette und einen auferstandenen Christus (Q 87,5), und der Schreiner Kückler wird für den neuen Tabernakel extra mit 24fl bezahlt, da er ursprünglich nicht zu seinem Dingbrief gehörte (Q 87,6). Vielleicht bezieht sich das aber nur auf das Holz zum Tabernakel. Eine Notiz in der Nachzahlung an Deuerlein für die Fassung von "4Seulen am Tabernakel, so in der Visierung nit angezeigt und hernach erst auf guetachten verfertigt worden" (Q 87,6) läßt den Schluß zu, daß der Tabernakel schon im ursprünglichen, verbindlichen Entwurf des Preuß enthalten war, wenn auch noch als Zentralbau ohne flankierende Wangen, zu denen auch die 4 Säulen gehörten. Dieser erweiterte Tabernakelbau ist Prototyp der großen fränkischen Tabernakel in den folgenden Jahrzehnten. Preuß schuf noch nachträglich Zierate zu dem Tabernakel und zu Postamenten, die Deuerlein für 18 fl vergoldete⁴⁵⁴.

Der Altar muß bei Abfassung des Dingzettels mit dem Faßmaler Hieronymus Deuerlein am 2.Mai 1670 im wesentlichen fertig gewesen sein, wie die genaue Beschreibung samt der Maßangaben vermuten läßt. Gefaßt wurde der Altar mit brauner Ölfarbe und Goldfirnis, der auf alle Verzierungen, auch architektonischer Art gelegt wurde.

K 31: Die Grabplatte für J.Ph.v.Schönborn in der Marienkirche (gest.12.Feb.1673)

Quellen: ---

Lit.: KDB Würzburg 1915, 410f.

Kempter 1925, 50f., 129f.

K.Sitzmann, Die Gießhütte zu Forchheim, in:

Der Fränkische Schatzgräber 12 (Sept.1934) Nr.9,66.

In der Marienkirche der Festung wurden traditionell die Eingeweide der verstorbenen Bischöfe begraben. Der damalige Festungskaplan Christoph Wallrapp berichtet nach dem Tode Schönborns am 12.Februar 1673 über die Zeremonien: "Tags darauf wurde er sezirt und die Eingeweide, die Augen, die Zunge, das Hirn, in ein Fäßlein verschlossen unterhalb der Kanzel der Schloßkirche begraben. Hierauf wurde er feyerlich gekleidet und 11 Tage hindurch auf dem Paradebette ausgestellt, in der Schloßcapelle. Der Zudrang ausserordentlich; am 24.Feb. wurde

er in Prozession zu den Schotten hinunter getragen und am Morgen darauf mit grossem Pompe im Dom begraben. Sein Herz wurde nach Mainz gebracht⁴⁵⁵.

Die zahlreichen Grabplatten in der Kirche wurden 1865/66 restauriert bzw. erneuert und auch neu angeordnet. Die ursprüngliche Position der Schönbornplatte gibt eine Lageskizze (aller Platten) des 19. Jhd. an, die das Stadtarchiv aufbewahrt⁴⁵⁶. Danach lag Schönborn vorn rechts am Eingang von der Rotunde zum Chor in unmittelbarer Nachbarschaft zu den Bischöfen Scherenberg und Bibra. An dieser Stelle befand sich nach dem Bericht Wallrapps die Kanzel, deren Treppe vermutlich die Ursache für den relativ guten Erhaltungszustand der Grabplatte gewesen sein dürfte. Die übrigen lagen ungeschützt und wurden abgetreten. Mader zählt den Schönborn denn auch unter den original erhaltenen Steinen auf, wobei es nunmehr weniger wichtig ist, ob er sich dabei auf Quellen stützen konnte oder der Anschauung folgte. Die Zuschreibung an Preuß gab erstmals Kempfter ab und wenig später, anscheinend unabhängig davon, Karl Sitzmann⁴⁵⁷.

37b

Die Platte ist bis auf die beiden unteren, fast völlig abgestoßenen Agnatenwappen gut erhalten. Die Relieftiefe entspricht fast der des Stromberg-Epitaphs (K 39), ermöglicht also ein weitgehend freiplastisches Herausarbeiten von Kopf und Körper. Der Bischof ist nach traditionellem Muster in hierarchischer Strenge aufrecht stehend wiedergegeben, das Herzogsschwert mit der herabhängenden Rechten fixierend, den Hirtenstab in der angewinkelten Linken festhaltend. Seine Bedeutung unterstreicht ein hinterlegtes Tuch, keineswegs ein neues Motiv, wie Kempfter schrieb, sondern schon von einigen älteren Bronzegrabplatten im Dom her bekannt⁴⁵⁸. Die vier Agnatenwappen in den Ecken als auch das Hauptwappen zu seinen Füßen sind ungewöhnlich schlichte, rahmenlos ausgestanzte Schilde, die deshalb in ihrer undekorativen Glätte auch nicht von der Erscheinung des Bischofs ablenken können.

38

Diese schon oft festgestellte Konzentration auf das Wesentliche ist ein Grundzug Preuß'scher Komposition. Anders als bei den drei Jahrzehnte zurückliegenden Bronnbacher Platten (K 2, K 4) ist hier kein Bemühen um kontrapostischen Aufbau mehr zu spüren. Lediglich an den weiter gefächerten Falten zwischen Schwert und Hauptwappen ist ein andeutungsweise vorgestelltes Bein erahnbar. Schilde, Schwert und Stab verstellen dort aber auch alles. So macht sich Bewegung lediglich in einigen Asymmetrien bemerkbar, wie dies Preuß auch an dem gleichzeitig entstehenden Rieneck (K 33) handhabt. Sie äußert sich in den verschieden gefalteten Fransenborten, der ungleichmäßig sichtbar werdenden Rückseite der Kasel, dem aus der Mitte gerückten Pallium, der nicht lotrechten Stabhaltung und besonders in der starken Kopfwendung, die sogar der Kragen vollzieht. Mit Bronnbach zwar motivisch vergleichbar, liegt darin jedoch ein neuer,

2; 3

herrischer Zug, dem das heroisch gebildete Porträt Ausdruck verleiht.

38 Dieser von Kempfer als "erste Porträtdarstellung" des Preuß bezeichnete Kopf orientiert sich weniger an dem Stich, der von dem aufgebahrten Leichnam überliefert ist, als vielmehr an gemalten Ganzfigurenporträts, wie z.B. dem in der Eingangshalle des Mainfränkischen Museums⁴⁵⁹. Dieses zeigt den Fürsten mit der gleichen Kopfwendung, mit einem ähnlich zurückgerichteten Blick und vor allem der gleichen Physiognomie: Dem etwas kleinen, hageren Kopf, der großen, gebogenen Nase, den streng blickenden, tief sitzenden Augen und der gleichen Bart- und Haartracht. Selbst die scharfen Falten zwischen den Augenbrauen, in den äußeren Augenwinkeln und auf den Wangen sind vergleichbar. Die übereinstimmende Stellung der Augen mit dem gebohrten Blick verblüfft. Offenbar orientierte sich Preuß an dem Gemälde oder einem danach gefertigten Stich, wie es auch für den Rieneck nachweisbar ist.

Die Übereinstimmungen haben freilich in der Auffassung des gesamten Kopfes ihre Grenzen. Bezeichnend dafür ist die gegenüber der Stirn stärker betonte untere Hälfte des Kopfes, was auch Kempfer auffiel, und die starke, separierende Modellierung einzelner Partien, die dem Kopf die nötige Plastizität verleihen, um ihn unter der Mitra und über dem unruhigen floralen Muster der Kasel nicht verschwinden zu lassen. Auch die Haare tragen dazu bei, die, wie an der Rieneck-Statue, mehr Volumen und Zeichnung erhalten haben. Etwas mißtrauisch macht in diesem Zusammenhang die unter der viel zu großen Mitra verschwindende Stirnpartie, was an eine Überarbeitung anlässlich der großen Erneuerungsaktion denken ließe. Der Kopist hätte dann in das alte, abgeschliffene Gesicht ein neues, notwendigerweise kleineres, hineingearbeitet. Es findet sich jedoch unter den kopierten Köpfen kein zweites, annähernd qualitativvolles Porträt. Dagegen geht aus einigen Preuß-Figuren zur Genüge hervor, daß er mit deren Behütung Schwierigkeiten hat⁴⁶⁰, wie dies z.B. auch der bronzene Rieneck offenbart.

43a Zu diesem weist er in vielen Belangen die allernächsten Beziehungen auf, was auch Kempfer und Sitzmann hervorhoben. Die aufrechte, fast unbewegte Haltung ist beiden gemeinsam, wengleich in dem zupackenden Blick des Schönborn und dem an die Brust gedrückten Krummstab ein sehr irdischer, energischer Zug sichtbar wird, der dem schon aller weltlicher Aktion entrückten Rieneck abgeht. Haltung und Blick hat auch nichts mit dem andächtig betenden Ehrenberg (K 28) gemein, sondern noch vielmehr mit den realistisch, nachdenklich blickenden Bronnbacher Äbten (K 2. K 4), freilich in einer nunmehr höfisch repräsentativen Form, die aber bis zu einem gewissen Grade auf das Konto der Vorlage geht. Mit dem Rieneck vergleichbar ist der Faltenstil, der sich in den Ziehharmonikafalten der Ärmelgewänder, den Randfalten der Tunika oder in den

engen und langen Faltenbahnen der Albe äußert. Auch die allgemeine Anordnung der großen, floralen Motive auf der Kasel ist vergleichbar, dazu einige charakteristische Details, wie die Aufbohrungen zwischen einigen Kelchblättern oder die knorpeligen Stengelbildungen. Die feine Riefelung von Bart und Haar hat am Ehrenberg seine Entsprechung, während in Bronze so etwas direkt ohne solche Hilfsmittel angegeben werden kann. Verwunderlich ist, daß einige Details im Stein lebendiger oder naturalistischer ausgeführt sind als in Bronze, so der Wollcharakter des Palliums, das am Rieneck unbearbeitet, glatt bleibt, oder die Fransen, die an der Bronzestatue so zart - und damit vielleicht so wirklickeitsgetreuer - angegeben sind, daß sie keine große Wirkung haben. Anders am Schönborn, dessen Fransen wie schon in Bronnbach oder am Ehrenberg im lebendigen Relief ausgemeißelt sind.

Es fällt weiterhin auf, daß Preuß die Augensterne im Stein anbohrt, wie in Bronnbach und hier, nicht aber an den alabasternen und bronzenen Statuen des Ehrenberg, Stromberg (K 39) und Rieneck. Vielleicht deshalb, weil sie in Alabaster aufgemalt werden konnten und in Bronze möglicherweise noch hinterher eingeschlagen werden sollten. Vielleicht war aber auch der in diesen Materialien mögliche polierte Glanz "Auge" genug.

Die Nähe zur Rieneck-Statue oder besser die Unterschiede taugen schwerlich zu einer relativen Chronologie zwischen beiden. Die Grabplatte dürfte gewiß noch 1673 entstanden sein, da sie kein beliebig später anbringbarer Schmuck war (wie das Stromberg-Epitaph), sondern einen praktischen Zweck erfüllte. Die Planungen zu dem ein Jahr zuvor verstorbenen Rieneck (3.Feb.1672) könnten dagegen schon in Angriff genommen worden sein. Die Unterschiede sind weniger stilistisch, chronologischer Natur, als vielmehr Ausdruck der verschiedenen Materialien. Die unterschiedlich aufgefaßten Porträts sind dagegen m.E. thematisch zu deuten. Obgleich sich beide stark an Vorlagen halten, wäre die realistisch, lebensnahe Auffassung des Schönborn für den denkmalhaft hoch aufgestellten Rieneck kaum denkbar. Jener hat sein Haupt erhoben und ganz leicht in Richtung des Georgenchores zum Hauptaltar gewendet. Er stellt, nicht nur materiell, mehr dar, als nur das Abbild des - teilweise - unter der Platte Begrabenen: Er repräsentiert die Kirche, ihre Tradition und das Bischofsamt, deutet durch seinen hohen Standort und den erhobenen Kopf seine entrückte Stellung zwischen Erde und Erlösung an.

K 32: Der Hochaltar für die Stiftskirche St.Burkard, 1675/76

Quellen: Q 88,1-8

Lit.: Kempfer 1925, 63, Nr.10.

M.Wieland, Das Ritterstift St.Burkard, in: AU XV (1860), 2, 42.

KDB Würzburg 1915,

KDB VI, Karlstadt 1912, ,Taf.IV (Büchold)

E.Kainz, O.Onghers, 1915,

Verschollen

Kainz fand die wichtigsten Archivalien zu diesem bereits im späten 18.Jhd. erneuerten Altar, der nur das 1945 verbrannte Blatt von Onghers übernommen hatte. Eine noch vor den Umbauten von 1894 entstandene Plattenaufnahme zeigt diesen Altar, der dann 1896 durch den jetzigen Altar der Brüder Mathäus und Heinz Schiestl ersetzt wurde⁴⁶¹.

39a

Das Blatt wurde für den Einbau in den klassizistischen Altar oben offensichtlich stark beschnitten, wie Armfragmente zweier Engel in den oberen Ecken vermuten lassen. Das Blatt war also noch ca. 1m höher und, was für unsere Vorstellung von der ursprünglichen Retabelgestalt wichtig ist, oben rechteckig abgeschlossen, worauf gerade die fragmentierten Engel in den äußersten Winkeln hinweisen⁴⁶². Nach Wieland trug der Altar folgende Inschrift:

"Deo T.O.M. ad honorem Dei parae V.Mariae et SS Burchardi E., Andreae Ap., Joachim, Annae, Remigii Ep.,Victoris M., Xysti P.M. et Justinae V.M. hujus equ. ecclesiae et altaris Patronorum R.D.M. Joannes Külsemer eccl. hujus et Vic. et Sacerd. Jubil. moriens Anno 1674 Aet.75 ann. hanc aram posuit Anno 1676."

Danach wurde der Altar 1674 von dem verstorbenen Vikar und Pfarrer Johann Külsemer gestiftet und 1676 aufgestellt. Die genannten Stiftspatrone scheinen alle auf dem Bild versammelt, wo St.Burkard seine Diözese den genannten Heiligen empfiehlt⁴⁶³.

Anhand der Archivalien ergibt sich folgendes Bild. Das Protokoll vom 30.August 1674 berichtet über die Stiftung von 800fl des verstorbenen Pfarrers von Sonderhofen Johann Vullsammer (sicher identisch mit J.Külsemer) für einen neuen Hochaltar (Q 88,1). Zunächst wandte man sich an Onghers (Q 88,2: Protokoll vom 6.Nov.1674), dessen "concept oder Uffsatz" noch einmal ergebnislos besprochen wird, "weiln ratione formae, aut figurae, noch zur Zeit keine rechte concordanz...darüber herauskommen wollen."

Am 14.März 1675 erfolgt der Beschluß, in den Stiftswaldungen Holz für den Altar zu fällen (Q 88,3), und zwei Tage später muß Preuß dann zu jener Reise nach Ellwangen aufgebrochen sein, von der das Protokoll des 26.März 1675 berichtet(Q 88,4), um dort "ein formular eines sonderbar gewissen Altars abzu-

merken, undt des Stifts Seinen ins künftig also darnach... einzurichten."

Welcher Altar damit gemeint sein könnte, darüber kann man im Grunde nur spekulieren, doch ist die Wahrscheinlichkeit groß, daß es sich um den 1661/62 entstandenen neuen Hochaltar des Ellwanger Ritterstiftes St.Veit handeln könnte, der zwar ebenfalls untergegangen ist, dessen Gestalt jedoch ein Kupferstich von 1729 überliefert⁴⁶⁴. Dieser Altar, dessen figürlicher und ornamentaler Schmuck in Teilen wenigstens gesichert, von dem Ulmer Bildhauer David Heschler geschaffen wurde, verkörpert einen für das 17.Jhd. raren Hochaltartyp: Ein hohes architekturloses Bildrahmenretabel mit Aufsatz und einer tabernakelähnlichen, dreiteilig gestaffelten, niedrigen Statuenwand.

40a

Kurz nach seiner Rückkehr wird dann bis zum 31.März 1675 der Vertrag mit Preuß über 212 Rthlr. und mit Onghers über 200 Rthlr. abgeschlossen. In seinem Geding ist auch die Schreinerarbeit eingeschlossen, während Onghers anscheinend nur ein einziges großes Bild zu malen hat, wie der Wortlaut "wegen des blaats, oder bilts" andeutet (Q 88,5,6).

Der Altar besaß demnach analog dem Ellwanger kein Auszugsblatt, sondern nur jenes 1945 verbrannte Blatt, dessen Proportionen wir uns noch etwas langgestreckter vorzustellen haben. Aus dem Umstand, daß Preuß die Schreinerarbeit mitverdingt wird, könnte man den Schluß ziehen, daß diese gleich dem Ellwanger Bildrahmen hauptsächlich aus geschnitzter Arbeit bestehen sollte, doch berichten die Baurechnungen (Q 88,8) auch von Holzlieferungen an den Schreiner, die dieser zum Hochaltar benötigt habe, bzw. zur "Größierung des Schreins", worunter wohl jener tabernakelähnliche, niedrige Figurenschrein wie in Ellwangen zu verstehen ist. Schreinerarbeit war aber sicher auch bei einem geschnitzten Rahmen oder für Wangen notwendig, z.B. für den Schrein, und diese Arbeit wird Preuß weiterverdingt haben⁴⁶⁵.

Die Vergrößerung des Schreines scheint bereits eine nachträgliche Änderung gewesen zu sein (Sept.1676), denn im Januar 1676 werden fünf Richtfaden für das Altargerüst angekauft (Q 88,7), die sicher bei der Aufrichtung gebraucht wurden⁴⁶⁶.

Um die Frage zu erörtern, ob der Ellwanger Figurenschrein in Würzburg übernommen oder durch einen Tabernakel ersetzt wurde, muß nun ein aus St. Burkard stammender, 1690 datierter, großer Tabernakel betrachtet werden, der sich heute in Büchold befindet⁴⁶⁷. Da die Baurechnung von 1690 fehlt und die Protokolle schweigen, sind wir auf Beobachtungen angewiesen. Der Größe nach kann er nur von einem Hochaltar stammen, und die beiden Figürchen in den seitlichen Nischen, ein Johannes der Täufer mit Kreuzstab und Lamm und ein Christopherus, die auf dem Photo von 1894 zu erkennen sind und heute fehlen,

39b

könnten als Namenspatrone des Stifters Johann Külsemers gedeutet werden⁴⁶⁸. Geht man von der Überlegung aus, daß Preuß 1676 tatsächlich den Ellwanger Figurenschrein in St.Burkard verwirklichte, gewinnt der nachträgliche Tabernakelersatz von 1690 sogar in einem gewissen Ausmaß Beweiskraft für diese Annahme, denn ein tabernakelloser Hochaltar entsprach ganz gewiß nicht den liturgischen Anforderungen und Gepflogenheiten im Würzburger Bistum des späten 17.Jhd. Aus dieser Zeit ist kein Neubau ohne Tabernakel bekannt⁴⁶⁹.

50 Wegen der Ähnlichkeit des Bücholder Tabernakels mit dem in Wechterswinkel⁴⁷⁰ darf vermutet werden, daß er der vorhergegangenen Statuenwand in Ausmaßen und Gestalt geähnelt haben wird, was z.B. für die äußeren Figurennischen zutrifft, die auch in Ellwangen so aussehen. Doch die Mitte, die in Ellwangen noch in einer gleichen Ebene zu den Außenseiten steht und sich nur durch eine größere, säulenbesetzte Muschelnische auszeichnet, verkörperlicht sich am Tabernakel zu einem vorspringenden Zentralbau mit aufgesetzter, halbiertes Kuppel. Da aber die Maße des Ongherschen Blattes nicht überliefert sind, kann der Bücholder Tabernakel mit ihm nicht verglichen werden.

Die Lage des Hochaltars wird wohl mit der heutigen in der Apsis identisch gewesen sein, denn 1665 wurden die "Herrnstühle" vom alten in den neuen, hochgelegenen Ostchor verlegt⁴⁷¹, wodurch eine Aufstellung am Choreingang, wie sie eine Skizze des Jesuitenpaters Gammans⁴⁷² aus den fünfziger Jahren suggeriert, nicht mehr denkbar erscheint.

K 33: Das Grabmal für Bischof Phil.Valentin Voit v.Rieneck im Bamberger Dom
(gestorben am 3.Februar 1672)

Quellen: Q 89,1-33

- Lit.: Christoph Gottlieb v.Murr, Merkwürdigkeiten der fürstbischöflichen Residenzstadt Bamberg, Nürnberg 1799, 86.
Joseph Heller, Beschreibung der bischöflichen Grabdenkmäler in der Domkirche zu Bamberg, Nürnberg 1827, 70.
Euterpe 1838, 862-864 (Transferierung der Grabmäler nach St.Michael)
M.Landgraf, Der Dom zu Bamberg, 1836, 106.
M.Pfister, Geschichte der Restauration der Domkirche zu Bamberg in den Jahren 1828-44, in: Ber.d.Hist.Vereins Bamberg 57(1896), 26.
Grabinschrift: Ber.d.Hist.Vereins Bamberg 31(1871), 70.
H.Lüer/M.Creutz, Geschichte der Metallkunst, 1904, Bd.1, 490.
L.Bruhns, Würzburger Bildhauer..., 1923, 411 und Anm.886.

Kempter 1925, 31-34.

K.Sitzmann, Die Gießhütte zu Forchheim, in:

Der Fränkische Schatzgräber 12. Sept. 1934, Nr.9, 66.

K.Sitzmann, Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken, 1957, 69 (s.v. Preuß), 309 (s.v. Seb.Kopp).

Nachzeichnungen: Staatsbibl. Bamberg, Slg.des Hist.Vereins

1) H.V.Msc. 209, Abb.LII (52,8 x 32,5cm; Klebeband von J.Graf 1735)

2) V.B.144 (22,3 x 37cm; Quadrierung in rot und in Blei)

3) V.B.143 (ca.20,7 x 35,2cm; laviert in blaugrau, schwarz, braun, blau, rot, gelb und Goldbronze)

4) GM 23 (46,8 x 31,5cm; gelb getönt)

Den Hinweis auf die einzelnen Serien gab zu 1) R.Sedlmaier, W.v.d.Auveras Schönborn-Grabmäler...Mainfr.Hefte 23(1955),Anm.63; zu 2) und 3) Herzog/Ress, J.Glesker, Schrift.d.Hist.Museums Frankfurt X(1962),Anm.128; zu 4) Staatsbibl.Bamberg.

Das Grabmal hat als eines der wenigen barocken Denkmäler die Purifizierung des 19.Jhd. überstanden, wurde aber 1837 von seinem ursprünglichen Standort im südlichen Seitenschiff gegenüber dem Fürstenportal an die südöstliche Querhauswand bei der Nagelkapelle versetzt⁴⁷³. Das Denkmal seines Vorgängers Otto Melchior Voit von Salzburg stand unmittelbar daneben unter dem nächsten Fenster. An diesem Werk, das von dem Bamberger Bildhauer Mathes Sebert 1659 nach einem Entwurf Justus Gleskers ausgeführt worden war, hat sich Preuß offensichtlich orientiert, zumindest an der Umrahmung der Muschelnische⁴⁷⁴.

Kempter fand die wenigen Archivalienreste, die Preuß und den Gießer Sebald Kopp mit dem Rieneck-Grabmal in Verbindung bringen, aber auch Sitzmann kam 1934 in Unkenntnis der Kempferschen Arbeit auf Grund eines Vergleiches mit der Schönborn-Grabplatte in der Marienkirche der Festung (K 31) zu dem gleichen Ergebnis⁴⁷⁵. Daß Preuß den Auftrag erhielt, verdankte er wohl den sämtlich in Würzburg beamteten Testamentsverwaltern, nämlich den späteren Bischöfen J.H.v.Rosenbach, C.W.v.Werdtnau, seinem Nachbarn J.Ph.v.Elckershausen, gen.Klüppel (Q 36,Q 37) und dem Syndikus Dr.F.Schildt (Q 89,2).

Kempfers Datierung um 1680 stützt sich auf die wenig plausible Annahme, daß die undatierte "Abrechnung auf die Würzburger Getraidt Rechnung" (Q 89,2) unmittelbar hinter dem "Actum 27.Dec.1680" liegt, was schon deswegen jeglicher Beweiskraft entbehrt, da es sich bei diesen Akten um die Überreste einer nachträglichen, überprüfenden Schlußabrechnung der Testamentsgelder handelt, zudem geht aus den gleichen Akten hervor, daß die Hauptsumme für das "Epitaphium" schon vor 1675 ausgegeben worden war.

41

37b

Sitzmanns unbelegte Notiz, daß bereits im Todesjahr des Bischofs das Domkapitel bei dem Markgrafen die Erlaubnis zum Marmorbrechen eingeholt habe⁴⁷⁷, konnte im Bamberger Staatsarchiv unter den Bayreuther Akten nicht verifiziert werden, ebenso seine Angabe von 1934, daß dieser Bittbrief um den Marmor 1676 an den Markgrafen Christian Ernst von Bayreuth abgesandt worden sei⁴⁷⁸.

Daß 1672 doch schon mit den Planungen begonnen wurde, ist nicht ganz von der Hand zu weisen, denn in der Sitzung der Testamentsverwalter vom 27. Dez. 1680 wird aus der 4. Testamentsrechnung, die die Abrechnung mit Würzburg enthielt, zitiert, daß bis Petri (22. Feb.) 1675 1820 fl für das Epitaph ausgegeben waren (Q 89, 2)⁴⁷⁹. Nach einer anderen Abrechnung mit den "alhiesigen", also Bamberger Geldern (Sitzung am 24. Dez. 1680), wurden einmal 2609 fl und nach der 2. Rechnung 37 fl für das Epitaph ausgegeben. Wenn es bereits 1675 eine "Zinckische 4. Testamentsrechnung" gab, dann müßten schon, bei jährlicher Rechnungsführung, 1671/72 Gelder für das Grabmal ausgegeben worden sein. Das Grabmal wäre dann zu Lebzeiten des Bischofs begonnen worden⁴⁸⁰. Wahrscheinlich ist seine Entstehung in die Jahre 1672 bis ca. 1676 anzusetzen. Für seine stilistische Einordnung dienen als Eckpfeiler die wahrscheinlich 1673 entstandene Schönborn-Grabplatte und das Stromberg-Epitaph von 1681 (K 31; K 39), deren Vergleich entschieden für die frühe Datierung des Rieneck-Grabmals spricht.

Die undatierte⁴⁸¹ "Würzburger Getreiderechnung" nennt schließlich die beiden beteiligten Hauptmeister aus dieser Stadt, Preuß und den Gießer Sebald Kopp. Da Kopp seit ca. 1653 auf dem Würzburger Schottenanger eine Gießhütte betrieb⁴⁸², wird der gesamte obere Bronzearbeit und die Statue wohl in Würzburg entstanden sein, während der marmorne Unterbau auch in Bamberg entstanden sein kann, oder gar am Fundort des Marmors. Laut Sitzmann ist es Döbra-Marmor aus Schwarzenbach am Wald bei Naila⁴⁸³. Aus Bronze sind auch die Inschriftentafel, das Wappen und die beiden Engel. Aufbau und Statue sind aus vielen Einzelteilen zusammengesetzt, was im ersteren Falle sinnvoll, im zweiten aber Unkenntnis oder zumindest große Vorsicht beweist, da Kopp in Forchheim und Würzburg bisher wohl in der Hauptsache Kanonen gegossen haben dürfte⁴⁸⁴. An der Statue sind am linken Unterarm Schrauben erkennbar und auf dem Rücken Klammern, die den extra gegossenen Mantel mit der vorderen Hälfte verbinden.

40b Was den Erhaltungszustand betrifft, muß hier kurz auf vier in der Bamberger Staatsbibliothek aufbewahrte Nachzeichnungen verwiesen werden, die den oberen Abschluß in einer plausibleren, engeren Stellung der Engel zum Wappen überliefern, so daß über den Pilastern noch Platz für Rauch- oder Feuervasen ist⁴⁸⁵. Die von Kempfer so mangelhaft empfundene Bekrönung gewönne damit lebhaftere Konturen und plastische Akzente über den flachen Pilastern.

Das dem Ehrenberg-Grabmal vergleichbar große Denkmal besteht aus einem weißgeäderten, schwarz-marmornen Sockelgeschoß und der bronzenen Nischenarchitektur darüber. Während die Statue, ikonographisch bedeutsam und alle Traditionen durchbrechend, auf dem weit vorgezogenen Inschriftensockel⁴⁸⁶ steht, wird die flache Nischenarchitektur von zwei mächtigen Marmorspiralen getragen, die aus einem geriefelten, sarkophagähnlichen Unterbau wachsen. Die nur wenig eingetiefte Nische wird seitlich von einfach gestalteten dorischen Pilastern begleitet, in deren Vertiefungen die Agnatenwappen aufgelegt sind. Wichtiger für den Gesamteindruck sind jedoch die seitlichen Volutenpilaster mit den Engelsköpfen und den Festons, die das untere Spiralmotiv aufnehmen und ausschmücken, sowie das abschließende, schwere Gesims, das über dem Nischenbogen nach oben ausweicht.

Die Statue des Bischofs beherrscht auf ihrem vorspringenden, bis zum Boden reichenden Postament die flache, folienhafte Architektur, was bei der gleichmäßigen schwarzen Patina von Plastik und Architektur nicht selbstverständlich ist. In seiner Linken trägt der Bischof im traditionell abgewinkelten Arm den Krummstab, in der natürlich herabhängenden Rechten den Kreuzstab, was nicht Bamberger Tradition entspricht. Der Kontrapost ist ähnlich den Bronnbacher Grabsteinen nur angedeutet, aber nicht ohne Wirkung, wie z.B. das gleiche, sogar deutlicher erkennbare Motiv an der Aschhausen-Statue im Würzburger Dom⁴⁸⁷. Aber im hochoberen, leicht zur Seite gewendeten Haupt tritt er in einer Weise zutage, die diese Figur von allen Vorgängern dieses Typs in Franken unterscheidet⁴⁸⁸.

Auch die Befreiung der Figur aus der Nische ist eine Neuerung, die in Bamberg oder Würzburg keine Vorstufen hat, vom Ehrenberg-Grabmal einmal abgesehen. Eines der letzten und zweifelhaftesten dieses Typs, das Damian H.v.d.Leyen-Grabmal im Mainzer Dom⁴⁸⁹ von 1678 beharrt in der Aufstellung der Statue in der Nische über der Inschriftentafel auf den eingefahrenen Mustern des 16. Jhd. Die von der Nische losgelöste, auf hohen Sockel emporgehobene Rieneck-Statue ist das hervorstechendste Merkmal dieses Werkes und zugleich die entwicklungs-geschichtlich bedeutsame Leistung des Bildhauers. Da dieser Grabmaltyp für etwa hundert Jahre verschwindet, stellt das Rieneck-Grabmal zugleich den Abschluß und Höhepunkt dieser für Deutschland altherwürdigsten Form des Bischofgrabmals dar⁴⁹⁰.

Für den Kopf orientierte sich Preuß offenbar an dem Porträtstich des J.B. de Rüll⁴⁹¹. Das etwas aufgedunsene, aber noch kräftige Gesicht, Haar- und Barttracht, sogar die einzelnen Falten am Auge sowie Lage und Anzahl der Warzen auf Wange und Augenpartie sind übernommen. Doch ist offensichtlich, daß mit

2; 3

122a

43b

gewissen Übertreibungen im Knochenbau sowie der außerordentlichen Prachtfülle der Haare den Gesetzen der Fernwirkung und dem Formwillen des Bildhauers Tribut gezollt wurde. Nicht auf psychologische Feinheiten kam es Preuß an, sondern auf eine möglichst heroisch erhabene Präsentation des Bischofs, dessen Blick hinüber zum Kreuzaltar Gleskers vor dem Georgenchor schweifte.

14; 32 Die dekorativen Details, Voluten mit eingeschlossenen Akanthuspflanzen, Festons und die Agnatenwappen sind in dieser Form von den Eibelstädter Altären (K 15) und dem Ehrenberg-Grabmal (K 28) für Preuß gesichert. Anders steht
44a es mit dem Hauptwappen, das in seiner Reliefhaftigkeit, in den weich fließenden Umrisen und der kraftlosen Plastizität nicht die gewohnte Handschrift des Preuß zeigt. Auch im Entwurf läßt sich in seinem Werk nichts vergleichbares finden. Ähnlich müssen die beiden flügellosen Wappenengel⁴⁹² beurteilt werden, die im Vergleich zu den Putten des Ehrenberg-Grabmals zierlicher gebildet sind und vor allem jene stark gedrehten Lockenpracht vermissen lassen, die auch die übrigen Puttenköpfe des Preuß kennzeichnen.

Das Grabmal erfährt bereits Ende des 18.Jhd., das bezeichnenderweise die Standfigur für Bischofsgrabmäler wieder aufnahm⁴⁹³, Wertschätzung durch Christoph Gottlieb v.Murr: "Bei St.Lorenzen Altare⁴⁹⁴. Das schöne Monument Philipp Valentins zwey und fünfzigsten Bischofes. Seine Bildsäule steht in Lebensgröße von Metall in einer Nische, mit seinem Wappen, auf einem Fußgestelle von schwarzem Marmor". Es ist dies das einzige Monument, das v.Murr so ausführlich beschreibt und dazu mit dem Prädikat "schön" versieht. Josef Heller (als auch M. Landgraf) hält das Denkmal 1827⁴⁹⁵ für eines der schönsten im Dom und bedauert nur die ungünstige Aufstellung und einige Nebenverzerrungen als "Fehler des Zeitalters. Die Statue des Bischofs im vollen Ornate ist dagegen vortrefflich". Urteile dieser Art aus klassizistischer Sicht standen wohl nicht allein, sonst hätte das Grabmal die Purifizierung von 1837 nicht überstanden. In diesem Jahrhundert fand es, außer durch Kempfer, H.Mayer und Sitzmann, weder in der Lokalliteratur noch in der Spezialforschung Beachtung. Die jetzigen Domführer erwähnen es nicht einmal mehr.

Nachtrag

Frau Dr.Renate Baumgärtel-Fleischmann machte mich liebenswürdigerweise auf bisher unbeachtete Testamentsakten Rienecks im Archiv des Erzbistums Bamberg aufmerksam, die im Quellenanhang ausführlich dokumentiert sind (Q 89,3-33), hier aber nur kurz ausgewertet werden können.

Das Wichtigste steht in Rienecks Testament vom 31.Dez. 1671 (Q 89,3): Er verordnet, "daß der Bildthauer Hans Philipps zu Würzburg eine invention und visierung mit gutem Fleiß fertige" und daß es ein "Epitaph von Metall" sein solle.

1672 werden schon 1200 fl für den Metallankauf nach Würzburg vergeben (Q 89,5), während der Marmor aus Bayreuther Gegend kommt (Q 89,6,9). Der daraus gefertigte Fuß wird im August 1673 aufgerichtet (Q 89,17), wobei Preuß zugegen ist (Q 89,18,19). Im Oktober reist er noch einmal nach Bamberg (Q 89,22). Als im nächsten Jahr das Epitaph per Schiff nach Bamberg gelangt (Q 89,23), sind Sebald Kopp mit seinen beiden Söhnen als auch Preuß bei der Aufrichtung dabei (Q 89,26-28; Q 89,24). Sie wohnen während des 15.-26.Septembers im Wirtshaus Zu den drei Mohren (Q 89,25). Das Epitaph wird mit einem Tuch verhängt, das Fenster dahinter mit Brettern verschlossen (Q 89,29).

Das Grabmal entsteht also noch etwas früher in der Zeit zwischen 1672 bis September 1674. Nicht auf Preuß'schen Entwurf zurück gehen offensichtlich die floralen Muster der Kasel, die der Maler Georg Schmidt nach Augsburger Vorbildern entwirft (Q 89,11-13), ebenso die Grabinschrift, die in Forchheim gegossen wird (Q 89,16). Nicht fehlen darf der Hinweis auf Tilman Breuers Beschreibung und Deutung dieses Grabmals im Dehio Franken 1979,84.

K 34: Ein Stadtwappen für den Gasthof Baumgarten, 1669/78

Quellen: Q 90

Lit.: ---

Dieser Gasthof wird in den Jahren 1669 bis 1678 für insgesamt 11749 fl errichtet und ausgestattet, worüber eine Baurechnung im Stadtarchiv Würzburg berichtet (Q 90). Im 19.Jhd. wird er nach Memminger für das Ursulinenkloster umgebaut⁴⁹⁶. In der Ursulinen-gasse hat sich ein 1676 bezeichnetes Stadtwappen über dem Portal zum Klosterhof erhalten, doch ist es weder ein "Wappenstein mit drey Schildten", wie es in der Rechnung heißt (Q 90), noch gleicht es in Gestalt und Ausführung den Preuß'schen Wappen. Grob und ungeschlachtet im Entwurf, ist es eher dem Wappenschmuck der Karmelitenkirche verwandt, wie auch die Keilsteinfratze darunter.

K 35: Das Dernbach-Wappen für die Bastion St.Burkard, 1676

Quellen: Staatsarchiv Würzburg R 33982 Nr.36

Lit.: Kempter 1925, 53.

F.Seberich, Würzburgs Stadtbefestigung II, 1963, 44, Abb.10.

K.G.Scharold, Würzburg und seine Umgebungen, 1836, 81.

Auf Scharold geht die Nachricht zurück, daß das große über Eck gesetzte Wappen an der Bastion St.Burkard von Preuß geschaffen worden sei. Ihm waren noch heute nicht mehr erhaltene Baurechnungen zugänglich. Die einzig erreichbare, von Kempter zitierte Quelle führt lediglich die Ausgabe von 24fl für ein Wappen an, das im Zusammenhang mit dem Kanal-und Bastionsbau bei St.Burkard entsteht⁴⁹⁷.

44b Der hohe Preis spricht für das große, heute an der umgebauten Bastion St.Burkard auf der Eckkante bei der Schleuse sitzende Wappen. Es ist 1676 bezeichnet, ruht auf einer schmalen Inschriftenkartusche, die ihrerseits auf einer Löwenkonsole sitzt. Die Inschrift lautet nach Kempter:

"Petrus Philippus D.G.EPIS: Bamb. et Her. S.R.I.PRIN. F.O.DVX 1676".

Bekrönt wird es nicht von der Bamberger Königskrone, wie man es sonst von Bischöfen kennt, die gleichzeitig in Bamberg und Würzburg an der Spitze standen (z.B. Aschhausen), sondern von der fränkischen Herzogshaube.

16b Das leidlich erhaltene Hauptstück des Wappens zeigt deutlich die
32 Preuß'schen Stilm Merkmale, die sich in der kraftvollen Knorpelumrahmung und dem
56 mächtig gewölbten Schild äußern. Es ist darin dem Pleichertor-Wappen (K 17) vergleichbar. Die drei abwärts gerichteten Stege auf der Fläche zwischen den Knorpelwangen und dem Schild kommen ähnlich an zwei Agnaten-Wappen des Ehrenberg-Grabmals vor und später in vereinfachter Form am Stromberg-Wappen des gleichnamigen Epitaphs (K 39) von 1681. Es fällt auf, daß Rollwerk, die mittlere obere Einrollung ausgenommen, fehlt. Dafür herrschen dem Knorpelwerk verwandte Bildungen vor. Wie schon öfter bemerkt, äußert sich darin keine stilistische Entwicklung, sondern lediglich eine der vielen, ihm zur Verfügung stehenden Dekorationsformen. Während die stark zerstörte Inschriftenumrahmung sich einer Beurteilung entzieht, kann die bis zur Unkenntlichkeit stilisierte Löwenkonsole unmöglich aus der Preuß-Werkstatt stammen. Auch Kempters Hinweis, daß solche Traglöwen Motive der Kern-Werkstatt seien, kann die von ihm nicht angezweifelte Zuweisung an Preuß nicht erhärten.

K 36: Der Hochaltar für das ehemalige Kloster Bildhausen in Unterelsbach, 1679

Quellen: Q 91

Lit.: Johann Wilhelm Rost, Geschichte der fränkischen Cisterzienser Abtei Bildhausen, in: AU 11(1851) 2.Heft, 125,Anm.1, 163, 203, Anm.1.

KDB Bad Kissingen, 1914, 54ff. (Bildhausen)

KDB Neustadt a.d. Saale, 1922, 213 (Unterelsbach)

Kempter 1925, 63.

Paulus Weißenberger, Beiträge zur Kunst-und Kulturgeschichte Mainfr. Benediktiner-und Zisterzienserklöster, in: Mainfr. Jahrbuch 2(1950), 217, 223.

E.Krausen, Die Klöster des Zisterzienserordens in Bayern (=Bayer. Heimatforschung 7) 1953, 30f.

Der Hochaltar in dem Rhöndorf Unterelsbach stammt nachweislich aus der nach der Säkularisation restlos eingelegten Kirche des Zisterzienserklosters Bildhausen⁴⁹⁸. 1811 wurde er laut Gedenkbuch im Pfarrarchiv für 80fl ersteigert und neben einigen kleinen Reparaturen auch um 1 1/2 Schuh auf seine jetzige Höhe von ca. 11m verkürzt, um in dem 1810 neubauten Chor der Kirche Platz zu finden⁴⁹⁹. Der Altar trägt das Wappen des Bildhäuser Abtes Engelbert Klöpfel: (1731-54), der das Kircheninnere völlig renovieren und mit zwölf neuen Altären ausstatten ließ⁵⁰⁰. Dieses Wappen ist wohl schuld daran, daß der Altar bisher nicht als Werk des 17.Jhd. bzw. als der Hochaltar erkannt wurde, den Preuß nach den Klosterchroniken 1679 zusammen mit seinen Gesellen Rieß und Ammon im Kloster aufgestellt hatte. Dazu beigetragen hat vielleicht auch die Inschrift des Vergolders und Faßmalers Anton Raumschüssel. von 1744, die allerdings dem Inventar von 1922 noch unbekannt ist⁵⁰¹.

45; 46

Der Nachweis, daß dieser von Kempter verschollen geglaubte Altar mit dem Preuß-Altar von 1679 identisch ist, wird durch drei Punkte erschwert: Einmal ist es die unzureichende Quellenlage, zum anderen sind es die Veränderungen des 18. und 19.Jhd. und drittens irritiert der eigentümlich genaue Hinweis in den Chroniken, daß Preuß anscheinend an der Ausführung der Plastik gar nicht beteiligt gewesen ist, sondern als Architekt und Direktor die Arbeit seiner Gesellen Rieß und Ammon nur geleitet und überwacht hat. Die unhomogene und von den fast gleichzeitigen Figuren in Wechterswinkel so verschiedene Plastik verdeutlicht diese Schwierigkeit auf den ersten Blick.

Einige Klosterchroniken Bildhausens (Q 91) berichten übereinstimmend, daß 1679 unter Abt Robert Metzler ein neuer Hochaltar errichtet wurde. Überraschend ausführlich nennen sie die beteiligten Künstler: Den aus Erbach im Odenwald ge-

bürtigen "ex lutherano catholicus" Preuß als Architekten des Altars und seine beiden Gesellen "utroque lutherano pertinacissimo" Michael Rieß aus Forchtenberg und Johann Ammon aus Ansbach, sowie die Königshofer Schreiner Aegidius und Julius Kopp⁵⁰². Ein Jahr später sei der Altar dann von dem Neustädter Maler Johann Melchior Schäffer und seinem Gesellen Markus Ochs vergoldet worden. Die summarischen Klosterrechnungen verzeichnen für 1679/80 (ab 22. Febr.) folgende Ausgaben: 104 fl für den Schreiner, 233 fl für den Bildhauer und für das Jahr 1680/81 400 fl an den Maler und 420 fl für Kirchenornat (sonst ca. 15 fl)⁵⁰³. Diese Ausgaben übertreffen die der übrigen Jahre und können, wie Kempter es tat, auf den neuen Hochaltar bezogen werden. Das Altarblatt scheint darin nicht enthalten, falls es nicht unter den Ausgaben für den Kirchenornat versteckt ist, denn jene 400 fl an den Maler betrafen sicherlich nur die Faß- und Vergolderarbeiten.

Der Sachverhalt, wie ihn die Chroniken schildern, war in den wichtigsten Punkten bereits Landrichter Johann Wilhelm Rost 1851 bekannt, nicht mehr aber dem Inventarband Bad Kissingen 1914, dann Kempter 1925 und zuletzt Weißenberger 1950⁵⁰⁴. Rost als auch Weißenberger berichten über den Verkauf des Hochaltars nach der Säkularisation 1826 an die Pfarrei Unterelsbach für 80 fl⁵⁰⁵, unternahmen jedoch nicht den Versuch, diesen Altar mit dem Preuß-Altar von 1679 zu identifizieren, sicherlich wegen des oben genannten Wappens.

Die eindeutig erkennbaren Zutaten des 18. Jhd. sind schnell genannt. Es ist vor allem die inschriftlich für 1744 gesicherte blaumarmorierte Fassung des Sockelgeschosses, der Säulen und des Auszugs. Gebälke, Tabernakel, Pilaster und Figurenkonsolen besitzen wahrscheinlich noch die ursprünglich nußbraune Fassung mit aufgelegtem Gold⁵⁰⁶. Auch der Tabernakel, der nach den dahinterliegenden abgeschnittenen Rahmenleisten zu urteilen, nachträglich eingesetzt wurde, kann mit seinem aufwendigen Mittelteil über gekurvtem Grundriß nur dem 18. Jhd. angehören⁵⁰⁷. Dahin gehören auch die wenigen Rokokoverzierungen in den Zwickeln, die Kapitellkonsolen im Aufsatz und der Akanthusfries um den Rahmen des Altarblattes, das heute, vom Retabel getrennt, vor der Chorrückwand aufgehängt ist. Von der plastischen Dekoration gehören nicht nur die beiden äußeren, sehr qualitätvollen Bischofsheiligen⁵⁰⁸ auf ihren separaten Sockeln dem 18. Jhd. an, sondern auch die plastische Marienkrönung im Auszug. Letztere hat Ähnlichkeit mit der Dreifaltigkeitsgruppe (1722) des Hochaltars in St. Kilian, Mellrichstadt, die für den Fladunger Bildhauer Martin Hermann gesichert ist⁵⁰⁹. Spätere Zutaten sind zweifellos auch die seitlichen Durchgänge, die trotz ihres späten klassizistischen Dekors spätestens um 1744 angelegt worden sein müssen, da die Inschrift des Faßmalers auf der Innenseite des linken Durchgangs an dem Figurensockel ange-

bracht ist⁵¹⁰. Auch die behelfsmäßigen Stützkonstruktionen unter den Säulen weisen darauf hin.

Was übrig bleibt, der sechssäulige Kern des Retabels mit dem mächtigen Gebälk, kann zusammen mit den sechs Statuen Bernhard, Robert, Petrus, Paulus und den beiden Johannes nur dem 17. Jhd. angehören. Die Gruppierung der Säulen zu zwei im rechten Winkel fast völlig frei gestellten Triaden, die die Ordensheiligen Bernhard und Robert heroisch umstellen, ist ebenso ungewöhnlich wie wirkungsvoll. Von einer rückwärtigen, abschließenden Retabelwand kann keine Rede mehr sein, auch wenn eine Pilasterrücklage hinter den mittleren Säulen dem in der Mitte frei eingestellten, monumentalen Bildrahmen eine materielle Stütze bietet⁵¹¹. Die Statuen sind, was der Grundriß offenbart, in das Quadrat, das die Säulen ausspannen, einbezogen, stehen jedoch nicht auf Piedestalen, sondern auf großvolumigen Volutenkonsolen, wie sie, motivisch vergleichbar, auch in Wecherswinkel vorkommen. Der Grundriß zeigt die auf einfachen Zahlenverhältnissen beruhende Proportionierung des Retabels: Quadrate mit dem Grundmaß eines Säulenpiedestals bilden ein Raster, das Säulen und Bildfeld im Verhältnis von 2:4:2 aufteilt⁵¹². Der Zusammenhalt zwischen den Säulentriaden ist nur gering, da der Bildrahmen mit seinem weit hinaufgezogenen, geschweiften Abschlußbogen die Gebälkzone durchbricht und nur noch die Giebelfragmente über den beiden inneren Säulen eine mögliche Zusammengehörigkeit andeuten. Die Selbständigkeit des Bildrahmens wird durch risalitartiges Vorspringen in der Attikazone betont. Dieses Vorspringen belegt, daß real noch ein kleiner Rest an Rückwand besteht, die auch den Unterbau für den Aufsatz bildet.

In Beurteilung dieses Hauptgeschosses findet man zwar bei Preuß kein zweites, vergleichbares Retabel dieser Art, doch zahlreiche übereinstimmende Charakteristika. Angefangen von der rastermäßigen Austeilung des Grundrisses, die am Reurer-Hochaltar wiederkehrt (K 41), über die Aufstellung der Hauptfiguren auf Volutenkonsolen in gleicher Höhe mit den Säulenbasen im Schutz sie umgebender Säulen, was in Wecherswinkel wiederkehrt, bis hin zu dem gebälksprenghenden Hauptrahmen, wozu es Parallelen am Marienaltar (K 21), am Hochaltar der Marienkapelle (K 30) und am Hochaltar der Reurerkirche gibt. Zusammengenommen findet sich dies nur bei Preuß. Hochaltäre der ersten Hälfte des 18. Jhd. in diesem Raum sind ausnahmslos im Grundriß reich gestaffelte Anlagen, die den rechten Winkel stets vermeiden, z.B. der prachtvolle Hochaltar der Karmelitenkirche in Neustadt a.d. Saale, der vielleicht aus der Werkstatt der wichtigen, aber noch unerforschten Bildhauerfamilie Lux in Neustadt entstammt⁵¹³.

Im Gegensatz zum Hauptgeschoß läßt sich für die gesamte durchbrochene Aufsatzarchitektur im Ganzen wie im Detail nichts Vergleichbares im Werk des

47; 77

77

118a

Preuß finden. Der schwach profilierte Segmentbogen kann mit den schweren, spannungsvollen Abschlußgesimsen der Spätwerke des Preuß in Wecherswinkel (K 38), Bamberg (K 33) und am Reurerhochaltar (K 41) nicht konkurrieren. Die seitlichen großen Voluten, profillos flach gerollt, enden haltlos in der Luft (auf Photos nicht sichtbar) und scheinen eher Werke eines Schreiners denn eines Bildhauers zu sein. Die Kapitellkonsolen schließlich, mit ihrem ausgefranzten Akanthusblattwerk und Regence-Schnitzereien entstammen eindeutig der ersten Hälfte des 18.Jhd.

Der Aufsatz ist damit sicherlich eine Veränderung des 18.Jhd., die wohl im Zusammenhang mit der Aufstellung der plastischen Marienkrönung erfolgte, die ebenfalls dem 18.Jhd. angehört. Möglicherweise zeigte der ursprüngliche Auszug die Marienkrönung in einem Gemälde, der für die jetzige Gruppe eine neue, durchbrochene Architektur erhielt.

Das Hauptblatt, eine Himmelfahrt Mariens, spricht nicht eindeutig für, aber auch nicht gegen eine Entstehung des Retabels im 17.Jhd., denn sein mutmaßlicher Schöpfer ist jener J.Melchior Schäffer, der den Altar 1680 auch gefaßt hatte. Dieser Schäffer lebte und arbeitete noch um 1722 in ganz der gleichen Weise, wie ein Vergleich mit dem für ihn gesicherten Hochaltarblatt in Mellrichstadt zeigt⁵¹⁴. Es war ursprünglich zwischen den Doppelleisten des Altarrahmens eingesetzt, wurde dann aber herausgenommen, mit dem jetzigen, prächtig geschnitzten Regence-Rahmen versehen und an die Rückwand der Apsis in Bildhausen gehängt. Unten wurde es später etwas beschnitten, dort fehlt auch der Rahmen⁵¹⁵.

Den vielleicht wichtigsten Hinweis dafür, daß das Untereisbacher Retabel um 1679 entstanden ist, liefern die Statuen, mit Ausnahme der Marienkrönung. Sie finden im 18.Jhd., allen Konservatismus eingerechnet, keinen Platz. Unten stehen die heute mit Silberbronze bestrichenen und auf der Plinthe bezeichneten Zisterzienserheiligen Bernhard und Robert (2,4m), letzterer offensichtlich der Namenspatron des Stifters Abt Robert Metzel. Sie sind im Winkel der Säulentriaden gradeaus gerichtet und wenden sich, im Aufbau symmetrisch, in der Haltung der Attribute asymmetrisch, den Betern unter ihnen zu. Kopf, Hände und Gewandärmel sind eingesetzt bzw. angedübelt, die Rückseiten der Figuren unverschlossen und nur grob bearbeitet. In Schrittstellung und Aufbau gleichen sie dem Fuldaer Benedikt (K 27) oder noch dem Franziskus des Marienaltars im Dom (K 21), doch fallen Haltung und Gebärden viel unentschiedener und kraftloser aus, so daß man an eine Werkstattarbeit denken möchte. Die Schülerhand verrät sich auch in den ungeschickt organisierten langen Gewandfalten, die zwar am Saum jene metallische Behandlung erkennen lassen, wie sie die bronzene Rieneck-Statue aufweist, aber sonst weder deren Reichtum und schönen Fluß erreichen, noch deren Prägnanz.

An den Köpfen kann Ähnliches beobachtet werden. Im Detail erinnert Vieles an Preuß, so die schematische Zeichnung des Haarkranzes, die geschwollenen "Boxerohren", die fleischigen Lippen oder der zurückhaltende Blick. Doch fehlt den Gesichtern insgesamt jene kräftige und ebenmäßige Geradlinigkeit, jene Beschränkung auf plastisch, stereometrische Grundformen oder jene spannungsvoll gewellten Barthaare, die z.B. den Fuldaer Benedikt auszeichnen. Auch in den zugegebenermaßen sorgfältig geschnitzten Händen wird diese plastische Leblosigkeit spürbar. 47b

Die Annahme, daß hier ein Geselle nach einem Vorwurf des Meisters gearbeitet hat, gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man die von Preuß noch weiter entfernten Statuen im Auszug betrachtet oder an die fast gleichzeitigen, eigenhändigen Figuren des Wechterswinkeler Altars erinnert (K 38). Petrus und Paulus, 50; 48b sowie die beiden Johannes stehen genau über den inneren und äußeren Säulenpaaren auf jeweils eigenen Postamenten, wobei die Johannesfiguren über dem vorgezogenen Säulenpaar postiert sind. Um sie deshalb nicht größer als die hinteren erscheinen zu lassen, sind sie, die Perspektive vom unten stehenden Betrachter ausnutzend, tiefer aufgestellt. Diese Berücksichtigung perspektivischer Wirkungen erinnert wieder an den Marienaltar im Dom (K 21). Daß diese unterschiedlich hohen Postamente auch noch eine reale Ursache haben, wird später bei der Rekonstruktion dieses Altars in der Apsis der Bildhausener Klosterkirche deutlich. 49 20

Diese Statuen sind in ihrem gotisierenden Aufbau und den übermächtigen Gewandmassen niemals als Arbeiten des Preuß ansprechbar, auch nicht als Werke eines möglichen Schülers. Das Rätsel wäre nicht lösbar, wenn nicht die Chroniken die beiden an der Ausführung des Altars beteiligten Preuß-Gesellen J. Michael Rieß und J. Ammon so ausführlich nennen würden und wenn nicht an einem Nebentalar in der Randersackerer Pfarrkirche (K 48) von 1683/84, der nachweislich aus einer Würzburger Werkstatt stammt, Petrus und Paulus als Repliken auftauchen. Da der jüngere, 1657 geborene Ammon⁵¹⁶ bereits 1682 in Weidenbach heiratet, wird er wohl die Preuß-Werkstatt verlassen und folglich den Randersackerer Altar nicht mehr geschaffen haben können. Dieser ist, wie der Katalog erweist (K 48), die erste in allen Teilen selbständige Arbeit des 1649 geborenen Rieß, was vor allem die Engel belegen, die denen der späteren Rieß-Altäre im Stift Haug gleichen. 65b 66; 67a 71; 72

Die vier Statuen im Obergeschoß des Unterelsbacher Retabels sind demnach rückschließend ebenfalls Arbeiten des Rieß, der hier offensichtlich nach eigenem Entwurf arbeiten konnte. Die unteren Hauptstatuen scheinen, soweit Vergleiche im Detail da möglich sind, nicht von Rieß zu stammen, sondern von dem jüngeren Ammon, der wahrscheinlich eher bereit war, nach einer Vorlage des Meisters zu schnitzen als der ältere, ehrgeizige Rieß, der ja auch bald darauf eine Eheschei-

unter anderem auch die Fenster der Kirche vergrößern ließ⁵¹⁹. Der im 18. Jhd. neu aufgesetzte, durchbrochene Auszug, der wahrscheinlich einen ursprünglich mit einem Bild versehenen Auszug ersetzte, liefert den Schlüssel. Ein offener Auszug war nur dann sinnvoll, wenn die dafür neugeschaffene plastische Marienkrönung auch dadurch besser beleuchtet würde. Ein Okulus im Apsisgewölbe würde die geschaffenen Veränderungen am besten erklären. Das erinnert an die Situation im Mutterkloster Ebrach, dessen Hochaltar nach Preuß'schen Plänen (K 11) einen durchbrochenen Auszug erhalten hatte, um das Licht der dahinter liegenden Rosette für die im Auszug aufgestellte Marienkrönung auszunutzen. Daß eine solche Maßnahme nicht allein steht, beweist das ebenfalls von Ebrach abhängige Kloster Bronnbach, dessen mit Bildhausen vergleichbares Apsisgewölbe 1737 Lichtöffnungen erhielt, um der Wolken- und Engelsglorie des Esterbauer-Altars von 1714 reales Licht zuzuführen⁵²⁰.

117a

Zum Schluß sei noch einmal die Gestalt des Preuß-Retabels von 1679 skizziert. Über einem im Verhältnis von 2:4:2 ausgelegten Grundriß erheben sich auf hohem Sockelgeschoß (ohne Durchgänge) die beiden im rechten Winkel gestellten Säulentriaden zu Seiten des unabhängigen und gebälkdurchbrechenden Altarblattes. Eine Retabelrückwand ist nur noch fragmentarisch für das Altarblatt ausgebildet. Die Hauptstatuen, nach Preuß'schem Entwurf von dem Ansbacher Gesellen Johann Ammon geschnitzt, stehen im Winkel der Säulen auf gleicher Höhe mit diesen. Dem Hauptbild mit der Darstellung Mariae Himmelfahrt, von dem Neustadter Maler Johann Melchior Schäffer, entsprach im Auszug eine gemalte Marienkrönung. Vier frei in Superposition zu den Säulen aufgestellte Statuen des Forchtenberger Gesellen Johann Michael Rieß flankierten das Auszugsbild. Den ursprünglichen Tabernakel wird man sich vergleichbar dem Tabernakel in Wechterswinkel vorzustellen haben. Gefaßt war der Altar von J.M.Schäffer in Nußbraun und Gold.

77

Dieses Retabel führt also weniger den Bildhauer Preuß vor, als vielmehr den monumentalen Dekorateur, als dessen wichtigste Leistung hier die freigestellten Säulentriaden angesehen werden müssen, denen in Deutschland zu diesem Zeitpunkt nichts vergleichbar Wirkungsvolles gegenüber zu stellen ist. Zwei annähernd gleichzeitig entstandene Altäre ohne Retabelrückwände, die je vier freistehende Säulen aufweisen, wären immerhin zu nennen: Der Hochaltar der Münchner Theatinerkirche, dessen altes Altarblatt 1675 entstanden war und der Hochaltar von St. Veit in Graz (1680), die aber beide nicht als Vorbild für Bildhausen taugen⁵²¹. Angesichts der vielen untergegangenen Hochaltäre, nicht nur Frankens, ist die Preuß'sche Leistung nur schwer einzuschätzen, zumal auch italienische Vorbilder kaum greifbar sind. Es wäre da z.B. an die venezianischen acht- oder zehnsäuligen, offenen Triumphtor-Retabel in S. Maria Formosa, S. Giovanni e Paolo oder S. Fran-

cesco della Vigna (jeweils der Hochaltar) zu denken, von denen der Weg nach Bildhausen jedoch ebenfalls nicht nur geographisch sehr weit ist⁵²². Diese doppel-seitigen, strengen Architekturen sind aus einem Guß ohne aufgesetzten Auszug, ohne eingestelltes Altarblatt und ohne Kompromiß an plastische Bildwerke. Dennoch sind neben der offenen Säulenarchitektur einige Gemeinsamkeiten vorhanden. Wo acht Säulen da sind, stehen je vier im Quadrat, die das schwere, weit auskragende Hauptgebälk tragen. Der Bogen der mittleren Öffnung sitzt erst darüber auf. In dieser großen, geschoßüberwindenden Bogenöffnung, die durch das einschneidende Hauptgebälk gewissermaßen eine Zäsur erhält, liegt die Parallele zu einigen Preuß-Retabeln, insbesondere Bildhausen, wo der Rahmen des Altarblattes dem Gebälk durch eine Einziehung ausweichen muß. Die Selbständigkeit dieses Bildrahmens, der nur lose mit einer angedeuteten Rückwand verknüpft ist, liefert ein weiteres Indiz für die Vorbildlichkeit der venezianischen Retabel, aber noch keinen Beweis. Die genetische Zusammengehörigkeit erscheint aber nunmehr immerhin diskutabel. Ob es Preuß, ungeachtet dieser wichtigen Frage, zuzutrauen wäre, kraft eigener Phantasie ohne irgendwelche Zwischenstufen von den genannten Vorbildern zu seinem Bildhausener Retabel zu finden, kann nicht einfach mit ja oder nein beantwortet werden. Erinnert man sich daran, wie Preuß im Würzburger Dom in seinem Marienaltar (K 21) das offensichtliche Vorbild, den Peter- und-Paulsaltar, mit kritischer Beobachtungsgabe, Gestaltungskraft und ingenieüser Phantasie vervollkommen hat, erscheint es möglich⁵²³.

Der klassizistisch ruhige Gesamteindruck mag die Unterelsbacher Pfarrei nicht zuletzt bewogen haben, für ihre neue Kirche diesen Hochaltar zu ersteigern. Vermutlich war er ursprünglich stärker verziert, mit Engelsköpfen oder Festons, doch darf angenommen werden, daß die Säulen, anders als am Reurer-Altar (K 41), von Anfang an glatt waren. Der Gründe gibt es mehrere. Einmal erschiene eine solche freie Konfiguration von Spiralsäulen in Franken unmöglich, wenn man von einem Ciboriumsaltar Gleskers im Bamberger Dom einmal absieht, da sie für gewöhnlich nur prostyl, vor einer Retabelwand gebraucht werden, zum anderen würden gedrehte Säulen ihres größeren Umfanges wegen die Hauptstatuen zu sehr bedrängen. Überdies ist es unwahrscheinlich, daß man schon um 1744, dem Jahr der Fassung, Spiralsäulen gegen glatte Säulen ausgetauscht hätte. Abgesehen von den Kapitellen, die den übrigen der Preuß-Altäre gleichen, stützen glatte Säulen die Hypothese von dem venezianischen Vorbild, da Preuß sonst für sämtliche, vollständig bekannte Retabel die Spiralsäule verwendet⁵²⁴.

K 37: Der Hochaltar für die Pfarrkirche in Gerolzhofen, 1679/80

Quellen: Q 92. Q 93. Q 94.

Lit.: E.Markert, Ein Altarauftrag an Johann Philipp Preiss, in:
Mainfr.Jb.2(1950), 358-363.

Verschollen

Markert hat die Abschrift des verlorenen Originalvertrags zu diesem gleichermaßen verschollenen Hochaltar für die Pfarrkirche Gerolzhofen in den dortigen Ratsprotokollen gefunden und veröffentlicht (Q 92).

Der Vertrag wird am 15.Dezember 1679 in Würzburg zwischen den Testamentsverwaltern des Stifters, dem 1678 als Chorherr des Kollegiatsstifts Haug verstorbenen Kanonikus Dr.Johann Werner, der in Gerolzhofen zwischen 1650 und 1667 Pfarrer gewesen war, und J.Ph.Preuß abgeschlossen und unterzeichnet. Ihm wird die gesamte Verantwortung übertragen, indem "er sich dieses werckhes undt altarbaues allein underfangen, alle betürftige Materialien darzu schaffen, sambtliche Handwerckhsleuthe, als Bildthawer, Mahler, Stafirer, Schreiner, Maurer undt, wer sonsten darzu von nöthen stellen undt belohnen, item das Altharblatt mahlen laßen, undt also den Althar, dem vorgezeigten und mit zweyen Pettschaften signierten Abriß conform, innerhalb Jahr undt Tag, auf seine Costen, zur Perfection bringen undt stellen solle..." und "alles, es habe auch nahmen, wie es wolle, das geringste nit ausgenohmen, auf sein, Hans Ph.Preuß, Uncosten undt Zahlung gemacht, gearbeitet, beygeschafft, nach Geroltzhoven geführt, angeordnet, undt in summa dergestalt ins Werckh gerichtet werden solle, daß niemandt anderst alß er, Hans Philipp Preuß, der Zahlung halber sich ferners darumb zu bekümmern oder zu sorgen hab in einigerlei Weis" (Q 92).

Daraus geht zur Genüge hervor, daß die Testamentarier Preuß auch die geringste Kleinigkeit vom Entwurf bis zur fertigen Aufstellung überlassen, daß sie, bei Licht besehen, keine Mühe mit dem Werk haben wollen. So ist es durchaus wahrscheinlich, daß Preuß nicht nur die Maler und Schreiner entlohnt, sondern auch den letzten Handlangern bei der Aufrichtung jene kleinen Belohnungen zukommen läßt, die sonst so oft in den Rechnungen unter der Rubrik "ins gemein" die wichtigsten Hinweise für Altarerrichtungen liefern, und die Markert, wohl zu Unrecht, vermißte.

Das Retabel sollte ca. 10,5m hoch und knapp 4m breit, das einzige "Altarblatt in der Mitte, das vornembste und Principalstückh" mit der Darstellung der hl.Dreifaltigkeit⁵²⁵ ca. 3,33 mal 1,9m groß werden. Unten waren neben einem 2 mal 2m großen Tabernakel keine Figuren gedacht. Diese standen oben, davon als Patrone von Stift Haug die beiden Johannes links und rechts (6 Schuh hoch) und die Patronin der Kirche, St.Regiswinda, als Bekrönung in der Mitte (5 Schuh

hoch).

50 Es muß ein außerordentlich schlankes, hoch aufragendes Retabel gewesen sein, noch etwas schmaler und höher als der Wechterswinkeler Hochaltar (K 38). Über Bildformat und Anzahl der Säulen erfährt man nichts. Sicher scheint, daß bei 4m Breite neben dem Altarblatt keine 4 Säulen wie in Wechterswinkel (Breite 4,4m) untergebracht werden können, sondern nur 2 oder auch 2 Pilaster, die mit der "ebener Maßen" gemachten Schreinerarbeit vielleicht angedeutet sein könnten.

5a Welches der von Preuß bekannten Retabelschemata in Frage kommt, ist müßig zu beantworten. Die "venezianische" Form des Bronnbacher Retabels (K 6) wäre ebenso denkbar wie das Schema eines der Eibelstädter (K 15) oder des 26 Fürnbacher Altars (K 26). Falls die Statue der Regiswinda in der Mitte nicht frei, sondern isoliert in einer Nischen- oder Bogenarchitektur aufgestellt worden war, könnte man auch, von Wechterswinkel ausgehend, an ein vereinfachtes, zwei-säuliges Retabel oder den Hochaltar der Marienkapelle (K 30) denken. Die Stelle des Hauptwappens oder des Auszubildes würde dann die Ortsheilige einnehmen. Bei rechteckigem Bildformat käme auch eine strenge, rundbogige Ädikula in Frage, wie sie der Rödelseer Hochaltar zeigt, der ursprünglich als Bartholomäus-Altar im Langhaus des Doms stand und möglicherweise von Preuß entworfen worden sein könnte⁵²⁶.

Vergleichbar mit diesem Altar scheint der letzte für Preuß gesicherte Hochaltar für das Dietrichspital (K 40) zu sein (1683). Dort sollten ebenfalls 3 Figuren in das Obergeschoß. Zwei Säulen rahmten das einzige Blatt ein, flankiert von "Blindflügeln", vermutlich ähnlichen Volutenordnungen wie in Eibelstadt, Fürnbach, Fulda oder am Rieneck-Grabmal. Von "Zierathen" ist auch im Gerolzhofener Vertrag die Rede, doch können damit auch Festons gemeint sein.

Fest steht lediglich, daß es sich gegenüber den gleichzeitigen Hochaltären in Wechterswinkel (K 38) und Bildhausen (K 36) um ein Retabel mit einfachem, problemlosem Grundriß handelte, dessen plastischer Schmuck sich in der Bekrönung konzentrierte. Wie bei den genannten Retabeln wird der Tabernakel die Zone zwischen den Säulen oder Pilasterpedestalen ausgefüllt haben. Er sollte 2 mal 2m messen, war also größer als der in Wechterswinkel.

49; 53 Falls von der Plastik noch etwas aufgefunden werden sollte, müßte man 58 solch unterschiedlicher Johannes-Figuren wie in Bildhausen (J.M.Rieß), Wechterswinkel (unbekannter Geselle) oder am Reurer Hochaltar (K 41. Unbekannter Geselle) gewärtig sein. Wie in Bildhausen, für den er wohl selbst nichts geschnitzt haben dürfte, könnte Preuß sich auch bei diesem Werk ganz auf die Rolle des Entwerfers, Direktors und Organisators beschränkt haben.

Interessant sind einige, das Visier betreffende Bemerkungen im Vertrag. Er

ist mit zwei Petschaften versehen und offenbar zumindest mit einer gelben Farbe an den Stellen gekennzeichnet, die später mit gutem Dukaten- und Mattgold versehen werden sollen⁵²⁷. Michael Kern hatte gar nicht oder, soweit überliefert, blau und schwarz getuscht⁵²⁸. Das Retabel sollte nußbraun angestrichen werden, wie auch der Wechterswinkeler Hochaltar, vgl. Q 95,1.

Markerts Zweifel, daß der Altar vielleicht wegen der schweigenden Rechnungen gar nicht zur Ausführung gelangt sein könnte, lassen sich durch ähnlich gelagerte Fälle entkräften. Der Ebracher Hochaltar (K 11), für den eine eigene Rechnung angelegt worden war, wird in den regulären Ebracher Klosterrechnungen nur ein einzigesmal summarisch erwähnt⁵²⁹. Auch der ebenfalls mit 800 fl gestiftete Hochaltar für St. Burkard (K 32) ist in den Rechnungen nur mit geringen, sekundären Ausgaben bedacht (Q 88,7,8), so daß man auch hier eine spezielle Rechnung vermuten muß. Markerts zuletzt angeführtes Argument, daß das 1697 (für 1 fl) gefaßte Marienbild für den Hochaltar dort dem Vertrag nach zu urteilen keinen Platz finden könne, entbehrt ebenfalls der Beweiskraft. Solche, dem geringen Lohn zufolge, kleine Marienfigürchen konnten im Wechsel mit einem Christusknaben dem Tabernakel aufgesetzt werden, wie dies z.B. für den Hochaltar der Würzburger Marienkapelle überliefert ist, vgl. Q 87,5.

Der Altar wird gewiß vertragsgemäß noch im Jahre 1680 im renovierten Chor der Pfarrkirche Aufstellung gefunden haben. Das Ratsprotokoll hätte sonst bei längerer Verzögerung gewiß darüber berichtet, wie man denn oft genug nur dann in den Quellen etwas erfährt, wenn Anlaß zu Klage und Beschwerde bestand. Laut dem zwischen dem 24. Juli und dem 30. August 1680 datierten Ratsprotokoll (Q 83) soll, "ehe der newe Althar gesetzt" werde, der alte Altarstein für den neuen Altar verändert und der Chor ausgeweißt werden⁵³⁰. Die Bürgermeisterrechnung 1680/81 (Rechnungsbeginn Trium Regum, also Januar) verzeichnet Glaserarbeit in der Kirche "beim newen Althar" (Q 94), was auch für Markert ein Indiz für den nunmehr aufgestellten Altar bedeutete⁵³¹. Gewiß kann dies lediglich die Stelle bezeichnen, wo der Altar einmal hinkommen sollte, doch bedenkt man, daß die Maurer und Maler erst im August mit ihrer Renovation anfangen, dann wird der Glaser gewiß nicht vor, sondern nach ihnen, bei noch stehendem Gerüst seine Fensterscheiben eingesetzt haben. Zu diesem, späteren Zeitpunkt des Jahres 1680 könnte der Altar schon dort gestanden haben.

Anders als die Katalogreihenfolge es suggeriert, ist das Gerolzhofener Retabel gewiß das letzte der drei in den Jahren 1679/80 entstandenen Hochaltäre. Der Bildhausener entsteht 1679, ebenso der für Wechterswinkel, der im Juli 1680 gefaßt werden soll, während die Ablieferung dieses Altars erst im Dezember des gleichen Jahres vorgesehen war.

K 38: Der Hochaltar für die Würzburger Propstei Wechterswinkel, 1679/80

Quellen: Q 95,1-6; Q 96; Q 97.

Lit.: KDM Mellrichstadt, 1921, 158; Fig.126.

Kempter 1925, 54f.

50 - 55

Der Altar ist eine Stiftung des Würzburger Domkapitulars und Landrichters Johann Conrad v.Rosenbach, der von 1673 bis zu seinem Tode (4.Januar 1682) Propst in Wechterswinkel war. Den Namen überliefert Scharold in einer Notiz (Q 95,2), und das Rosenbach'sche Wappen am linken Säulenpostament bestätigt dies⁵³². Scharolds heute nicht mehr auffindbare Quelle war wohl eine Chronik oder ein Brief, wie das darin enthaltene Urteil Rosenbachs "so überaus wohl gefiel" andeutet. Kempter, der lediglich diese Notiz Scharolds kannte, übernahm auch die darin enthaltene Datierung 1681, die aber durch den bisher nicht beachteten Originalakkord mit dem Faßmaler Ph.C.Ubleber vom 6.Juli 1680 (Q 95,1), der sich in Scharolds "Materialien" erhalten hat, korrigiert werden muß⁵³³. Der Altar entsteht also 1679/80, wird nach Aussage der Klosterrechnung⁵³⁴ (Q 95,3) 1680/81, also zwischen dem 6.Juli 1680 und dem 22.Februar 1681 (Rechnungsbeginn) von Würzburg in das Kloster verschafft, um dort die restliche Fassung zu erhalten (Q 95,1: Punkt 3). Ubleber kann aber den Vertrag nicht halten (Q 95,6), weshalb der spätere Würzburger Hofmaler Johann Jörg Mincenti den Altar 1682 für den ungleich höheren Lohn von 214fl faßt (Q 95,5). Laut Ublebers Akkord sollte er dunkelbraun angestrichen und vergoldet werden "nach anleytung der Visierung", die Preuß wohl vergleichbar der Gerolzhofener Visierung farbig laviert hatte. Die heutige weißmarmorierte Fassung stammt, wenn nicht schon von Mincenti, was Kratzproben erbringen könnten, aus den nachfolgenden Jahrhunderten⁵³⁵. Der Tabernakel wird erst September 1682 für den hohen Preis von 63fl vom Würzburger Schreiner Hans Wolff Kuchler geliefert (Q 95,4) und vom Neustädter Maler J.Melchior Schäffer für 30fl gefaßt⁵³⁶. Kuchler und ein ungenannter Würzburger Bildhauer erhalten für den "newen Altar" laut Rechnung 1683/84 (Q 96) 100fl bzw. 139fl. Dieser Altar ist wohl identisch mit dem Hochaltar⁵³⁷. Er kostet, alles addiert, 639fl, wobei die fehlenden Rechnungen 1679 und 1681 mit berücksichtigt werden müßten.

Hand in Hand mit dem neuen Altar geht eine Renovierung des Chores: Mit Gold und Farbe wird er 1680/81 von dem Neustädter Tüncher Andres Thomas "illuminert". Die drei Fenster erhalten eine neue helle Verglasung (Q 95,3). Zu Beginn des 19.Jhd. wird die Kirche drastisch verändert und verkürzt⁵³⁸, ohne daß der Altar dabei Änderungen erfährt⁵³⁹.

Am Altar sind drei Wappen angebracht, oben das des Würzburger und Bamberger Fürstbischofs Philipp v.Dernbach (gest.1683), unten links das schon genann-

te Wappen des damaligen Propstes J.C.v.Rosenbach (gest. 1682) und rechts das allgemeine Zisterzienserwappen mit dem gewürfelten Schrägbalken und einem Abtstab, Hinweis auf das 1592 von Bischof Julius Echter aufgehobene Frauenkloster⁵⁴⁰.

Dieser Kreuzaltar ist ungefähr 10 mal 4,5m groß, die Hauptstatuen messen 1,8m. Er ist kein Retabelaufsatz, sondern eine vom Boden an freistehende Architektur, deren offener mittlerer Bogen von je zwei weinlaubumkränzten Spiralsäulen flankiert wird, die so gestaffelt aufgestellt sind, daß in ihrem Winkel Maria und Johannes auf monumentalen Volutenkonsolen Platz finden. Der Kruzifix hängt so hoch am Kreuz, daß dieses die Scheitelkonsole des Bogens berührt. Die Schriftrolle kaschiert diese Nahtstelle. In den Kreuzstamm ist ein endloses Andreaskreuz-Muster eingeschnitten. Die Säulen springen getrennt im rechten Winkel vor und bilden nur im abschließenden Kranzgesims eine Einheit. Den mittleren Dreiviertelsäulen stehen hinter den Außensäulen ordnungslose Pilaster zur Seite. Im Grundriß sind keine Parallelen zu Bildhausen oder dem Reurer-Altar (K 36. K 41) erkennbar. Weder dient das quadratische Raster der Piedestalen als Modul für die Proportionierung, noch nehmen die Figurenkonsolen jenes vierte Quadrat so vollständig ein wie in Bildhausen. Sie sind deutlich kleiner gebildet. Über dem geraden Abschlußgebälk, das jeweils über den fünf Stützen, einschließlich des Kreuzes, vorspringt, sind in Superposition zu dem äußeren Säulenpaar die hll.Cosmas und Damian aufgestellt. Der breite, mit schwerem hutförmigen Bogen abgeschlossene Auszug erhebt sich in der Mitte auf weit abgebogenen Rahmenfüßen, die außen in architektonisierender Weise von Engelsköpfen und Voluten stützend begleitet werden. Gefüllt ist er von dem eigens gerahmten und von schönen Frucht- und Blütenfestons umfaßten Dernbach-Wappen, einem Meisterwerk Preuß'scher Wappenkunst. Geflügelte Engelsköpfe zieren die Zwickel, die Mitte des Hauptgebälkes und den Gipfel des Retabels, Früchtefestons die Interkolumnien und die Seiten des Hauptgeschosses.

Der Tabernakel des Schreiners Küchler ist von monumentaler Wirkung. Dieser, ein Zentralbau über querrrechteckigem Grundriß, wird von einer Halbkuppel überwölbt, die den vollständigen Bau andeutet⁵⁴¹. Genischte Flügelwände, in denen Armreliquiare aufgestellt sind, flankieren ihn. Acht glatte ionische Säulchen auf hohen Piedestalen sind der dreiteiligen Architektur vorgesetzt, die unten auf einem Sockel direkt über der Altarmensa ruht. Die Front des Tabernakelgebäudes ist als ein einziges hohes Portal ausgebildet, das ein tiefer, unten durchbrochener Segmentgiebel überspannt. Darüber folgt eine hohe Attika, welche seitlich zur Balustrade umgebildet ist. Die fünfteilige Rippenkuppel über polygonem Grundriß und mit konkavem Absprung folgt dem Muster der Baldachinkuppel über dem Ehrenberg-Grabmal (K 28). Die beiden Türflügel, die von einem oben eingezogenen

51

54a

50

Ädikularahmen umfaßt werden, zieren Vasen mit Gebinden aus Weinranken und Ähren, in welche die umkränzten Buchstaben A und O eingehängt sind, sichtbare Zeichen für Christi Fleisch und Blut. Blätter und Trauben sind in derselben Weise geschnitzt wie die Weinlaubranken der Spiralsäulen, Indiz dafür, daß beides zum ursprünglichen Bestand gehört⁵⁴². Vor dieser Tür steht auf vorspringendem, später erweitertem Konsolgesims ein Kruzifix des 18. Jhd. Darunter, die Zone zwischen dem Sockel und den Säulenpedestalen ausfüllend, eine weitere, kleinere Tür mit dem Relief des Lamm Gottes.

Die dekorativen Arbeiten des Tabernakels stammen wegen ihrer dickhäutigen Prägnanz sicherlich aus der Preuß-Werkstatt. Innerhalb des Retabels spielt der Tabernakel nach Form und Ausmaß eine beträchtliche Eigenrolle, da seine architektonische Auffassung zum Vergleich mit der großen Form auffordert, der aber unbefriedigend bleibt. Einzig der Segmentgiebel, der oben in abgewandelter Form auftritt, die Piedestale, einige Details sowie die Maßverhältnisse des Gebälks zeigen Gemeinsamkeiten auf. Es fehlt aber das augenfällige Tertium comparationis zwischen dem Hauptbau und dieser Miniaturarchitektur, die es wert ist, als solche beschrieben zu werden. Z.B. anstelle der glatten, gedrehte Säulen oder eine Höhenangleichung des Gebälks an die Gesimsprofile der großen Piedestale. Er ist aber aus dem Gesamtkonzept nicht wegzudenken⁵⁴³.

51

Von der Kreuzgruppe nimmt der Christus allein die mittlere Bogenöffnung ein, unmittelbar über dem Tabernakel hängend, dem sinnfälligen Grab- und Heilsgefäß für sein zu Brot und Wein gewandeltes Fleisch und Blut. Er reckt die Arme v-förmig nach oben, die Füße sind getrennt, aber überkreuz genagelt. Das Haupt leicht zur Seite und nur wenig nach unten geneigt, sind die Augen geschlossen, der Mund geöffnet. Die weiße, dicke Fassung samt der störenden Bemalung läßt eine gerechte Beurteilung der Oberfläche und des Ausdrucks nicht zu, was auch für die Assistenzfiguren gilt. Das Perizonium liegt fest und regelmäßig gefaltet um den Leib. Nur das leicht abstehende Tuchende verrät Bewegung. Die Diagonalen der emporgereckten Arme setzen sich in den kreuzweise genagelten Beinen fort, was dem Korpus einen gewissen schwebenden Charakter verleiht. Dennoch läßt dieses Kreuzmotiv noch eine minimale Bewegung des Körpers zu: Die Neigung des Hauptes bewirkt eine Streckung der linken Seite und das obliegende Bein hebt die rechte Hüfte ein wenig an, so daß eine leise kontrapostische Bewegung durch den Körper läuft, die ihn vor allzu starren Symmetrien der gekreuzten Diagonalen bewahrt. Die Modellierung des sehnigen, fleischlosen Körpers erinnert noch an den Christus der Bernhard-Gruppe in Bronnbach (K 6), ebenso der Kopftyp und das Motiv der gekreuzten Füße. Anstelle der langgewellten, glatten Haare besitzt dieser Kruzifix kräftige, korkenzieherartige Haarsträhnen.

Auch das Lententuch ist ungleich kräftiger und zugleich weicher geformt. Zum Vergleich bieten sich auch die beiden kleinen, nurmehr in unzureichenden Photos überlieferten Kruzifixe des Stromberg-Altars (K 21) und des Ehrenberg-Grabmals (K 28) an. Ihre Arme sind weniger hochgereckt, doch ist das Haupt in beiden Fällen weniger geneigt. Das Ehrenberg-Kruzifix gehört mit seinem hochoberhobenen Haupt sogar zum Typus des Christo vivo. Das Lententuch liegt bei beiden eng und, wie es scheint, ohne Knoten um den Leib. Gegenüber ihrer kompakten Körperlichkeit, die sich in ruhigen Konturen äußert, zeigt der große Kruzifix bewegtere Umrisse und eine weichere Modellierung. Allen dreien gemeinsam ist die ruhige Haltung und der Verzicht auf pathetische Schmerzäußerung oder Triumph.

23a; 32

Das großflächige, hagere Antlitz besitzt große Ähnlichkeit mit dem Fuldaer Salvator (K 27) und dem hl. Ludwig des Stromberg-Altars (K 21). Die geknickten Enden des abstehenden Lententuches haben ihre Parallele am Gewand des Fuldaer Salvators. Die stark eingedrehten Locken des Haupthaars schließlich haben ihre Vorläufer an den unteren Putten des Ehrenberg-Grabmals (K 28). Der neuartige Stil des Lententuches mit seinen unterschrittenen Falten weist bereits auf das Stromberg-Epitaph (K 39) voraus⁵⁴⁴. Mit einiger Sicherheit kann also der Kruzifix als eigenhändiges Werk des Preuß gelten.

28b; 22

35

56

Dasselbe kann auch von der Statue der trauernden Maria gesagt werden, deren Bewegungsmotive nach Kempster⁵⁴⁵ an der Maria der Bamberger Kreuzgruppe (1648/49) des Justus Glesker vorgebildet seien. Das mag auf den ersten Blick richtig sein, doch da Gleskers Maria auch nach Vorbildern gearbeitet ist, kann dieses genauso gut in der Kern-Werkstatt gesucht werden, z.B. am Kreuzaltar im Kloster Schöntal (1644)⁵⁴⁶ oder an Johann Junkers Hochaltar der Aschaffener Schloßkirche⁵⁴⁷. Motivisch besagt das eine soviel oder sowenig wie das andere. Gleskers Kreuzgruppe könnte immerhin kurz zuvor bei der Aufrichtung seines Rieneck-Grabmals im Bamberger Dom einen frischen, nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, denn Gleskers Sinn für ruhige Monumentalität mußte Preuß durchaus liegen. Dennoch ist dabei, um bei dieser Gegenüberstellung zu bleiben, alles andere als eine Kopie herausgekommen. Da sind sich Junker, Kern und Glesker durch das gemeinsame Vorbild⁵⁴⁸ ähnlicher.

52

87b

84a

Gleskers Hauptmotiv, der vor Schmerz in reicher Torsion zusammengekrümmte Körper, der unter den relativ sparsamen Falten und Gewandmassen sprechend hervortritt, hat Preuß nicht übernommen. Seine Maria steht aufrecht, den Kopf stärker zur Seite geneigt, was in dem gespannten Mantel zum Ausdruck kommt, der von den ausgestreckten Armen und den durchgedrückten, gefalteten Händen am Körper untergeschlagen wird. Gleskers Standmotiv mit angezogenem Spielbein wird bei Preuß zu einem deutlichen Ausfallschritt, wie er ihn seit den Bronnbach-

er Klosterheiligen des Bernhard-Altars für Standfiguren bevorzugt⁵⁴⁹.

War bei Gleskers Maria noch der gesamte Körper Ausdrucksträger, so reduzierte Preuß den Affekt auf den im Schmerz zur Seite geneigten Kopf und die starr durchgedrückten Arme, sinnfällig zusammengefaßt durch das angespannte Manteltuch. Anstelle der fließenden Umrisse der Bamberger Figur wird die Preußsche Maria von dem ausladenden Mantel folienhaft hinterlegt. Der Körper zeichnet sich darin nur in dunklen Schatten ab, was der Figur Schwere und Mächtigkeit verleiht⁵⁵⁰. Trauer und Schmerz kommen in dem kleinen aber großflächigen Gesicht nur verhalten zum Ausdruck. Nur die gesenkten, halb geschlossenen Augen und die herabgebogenen Brauen deuten innere Bewegung an, während der Mund fest geschlossen ist. Ein rares, an spätgotische Madonnen erinnerndes Motiv ist das eng um Kinn und Wange gelegte Kopftuch, das im Franken des 17. Jhd. sonst unbekannt ist⁵⁵¹. Meist läßt es, wie an Gleskers Maria sichtbar, Kinn und Hals frei.

Der Vergleich mit Gleskers Maria deckt also im Gegensatz zu Kempter eher Unterschiede als Abhängigkeiten auf, welche in dem gemeinsamen Vorbild ihre Ursachen haben, das schon der Junker- und Kern-Werkstatt bekannt gewesen war.

Der ruhige, statuarische Aufbau mit dem vorgestellten und freigelegten Bein erinnert an den Franziskus des Marienaltars oder den Fuldaer Benedikt, sogar noch an die seitlichen Heiligen des Bronnbacher Bernhard-Altars, ebenso die prononcierte seitliche Kopfbewegung. Bezeichnend für Preuß sind die tief liegenden, wenig betonten Augen, das großflächige Gesicht mit der fast geraden "klassischen" Profillinie, sowie die blockhaften, wenig raumgreifenden Bewegungsmotive. Dagegen wird am Gewand eine starke Wandlung sichtbar. Der präzise, homogene und ökonomische Faltenfluß der Statuen des Stromberg-Altars (K 21) oder des Fuldaer Benedikt ist weitgehend verschwunden. Statt dessen liegen heterogene Faltenbildungen nebeneinander: Schüsselfalten aller Schattierungen, gefaltete Mantelsäume, überlappende und unterschrittene Gewandfalten im Wechsel mit glatten Flächen und tiefe schattende Einschnitte. Von strengen Kanneluren keine Spur mehr, auch von den engen zieharmonikaartigen Ärmelfalten der Rieneck-Statue nicht, die sich hier zu einem dicken, überlappenden Faltengeschiebe gewandelt haben. Dieses quellende Faltenpiel macht sich auch an dem rechten, vorgestellten Bein bemerkbar, das er bei früheren Figuren glattflächig herausmodelliert hatte: Querverlaufende gratige und schüsselartige Falten beziehen diesen sonst ruhigen Pol in die allgemeine Licht-Schatten-Unruhe ein.

Dennoch kann trotz dieser Neuerungen nicht von einem neuen Stil gesprochen werden, da neben der alten Konzeption des figürlichen Aufbaues auch der flächenhafte Reliefcharakter der Faltengebung beibehalten wurde, wie ihn die

Statuen des Stromberg-Altars verkörpern. Das Plus an Falten bewirkt lediglich eine unruhigere Oberfläche, die auch noch am Stromberg-Epithaph (K 39) beobachtet werden kann. 56

Ganz anders liegt die Sache bei der Johannesstatue, die fast in allen Belangen eine von Preuß verschiedene Auffassung vertritt. Sie ist sicherlich von einem weiteren Schüler, oder besser Gesellen gearbeitet, der weder in Bildhausen noch in späteren Arbeiten nachweisbar ist, vielleicht von einem wandernden Gesellen. Der traditionelle Ausfallschritt ist noch mit Preuß vergleichbar, doch schon viel stärker betont als bei der Marienfigur oder dem Fuldaer Salvator (K 27). Zudem durchbricht der Johannes mit der diagonalen Ausrichtung dieses Schrittes das gewöhnlich auf rechteckigen Winkeln basierende Grundrißschema Preuß'scher Altäre, in die stets auch die Statuen einbezogen sind⁵⁵². Dieser raumgreifende Zug äußert sich auch in der schmerzvoll ergebnen Geste der auf die Brust gedrückten Hand und in der energiereichen Bewegung und Massierung des Mantels, dessen betont diagonale Ausrichtung nach rechts unten die heftige Hinwendung des Johannes zu Christus veranschaulicht. Eine Torsion des Oberkörpers ist zwar realiter nicht vorhanden, doch genügt die Drehbewegung des Gewandes, um sie hervorzurufen. Diese Auffassung und Gestaltung ist Preuß völlig fremd. Starke Gemütsäußerungen gestattete er bezeichnenderweise nur den klagenden Putten des Ehrenberg-Grabmales (K 28). Und in anderer Hinsicht konnte der flatternde Mantelsaum des Fuldaer Salvators dem ruhigen Gesamteindruck nur partiell Erregung, aber keine Bewegung hinzufügen. Ähnlich muß der tief durchfurchte, aber statische Faltenberg des Fuldaer Bonifatius (K 27) beurteilt werden. Die Johannesstatue kann mithin nicht einmal im Entwurf auf Preuß zurückgehen, da auch dessen mutmaßlich letzte Figuren am Hochaltar der Reurerkirche, wenn auch Werkstattprodukte, nichts von den Neuerungen des Johannes zeigen⁵⁵³. Wie in Bildhausen, wo er die Ausführung gänzlich den Gesellen überließ, konnte hier ein weiterer, namentlich unbekannter Geselle eine Statue nach eigenem Entwurf schnitzen. 58

Aufgrund der ähnlichen Haarform mit dem Johannes muß auch der hl. Damian oben rechts demselben Gesellen zugeschrieben werden. Diese Haarorganisation, die keine einzelnen Strähnen mehr zeigt, sondern durch tiefe, höhlenartige Bohrungen Haar als Gesamtheit erscheinen läßt, taucht hier unter den wenigen Beispielen Mainfrankens⁵⁵⁴ zum erstenmal auf. Die als Pendants gedachten Märtyrer unterscheiden sich auch sonst deutlich: Das ruhige Vorzeigen der Attribute des linken wandelt der Geselle im rechten Heiligen in eine effektvollere Präsentation. Den nur wenig bewegten Parallelfall der beiden Mantelsäume des linken belebt der Geselle im rechten Heiligen durch Überschneidungen und stärkere Knitterbildung. Auch das Standmotiv mit dem zurückgesetzten Spielbein, das bisher nur 55a,b

einmal der Fuldaer Bonifatius, allerdings in abgeschwächter Form aufwies, unterscheidet diese Figur von den anderen⁵⁵⁵. Den Meister des Johannes erkennt man auch an den beiden eng zusammenliegenden Mittelfingern, was Preuß vermeidet.

K 39: Das Epitaph für Franz Ludwig Faust von Stromberg (gest. 22.X.1673), 1681

Quellen: Q 47

Lit.: Kempster 1925, 35f.

J.O.Salver, Proben des hohen Teutschen Reichsadels, 1775, 556 (Abb.)

KDM Würzburg 1915,80.

C.Hessdörfer, Der Dom zu Würzburg... 1907, 73 (Abb. und Inschrift)

F.Himmelstein, Der St.Kilians-Dom in Würzburg, 1889, 53.

Würzburger Dom, nördliches Querhaus, am ursprünglichen Ort⁵⁵⁶, durch Kriegseinwirkungen bräunlich verfärbter und gesprungener Alabaster ca.3m hoch.

Kempster fand das Domkapitelprotokoll, das anlässlich eines Preuß'schen Memorials mit der Bitte, ihn gegen Miete in seinem gerade verkauften Haus der Werkstatt wegen wohnen zu lassen, über das Epitaph des Dompropstes berichtet, welches der Bildhauer gerade in Arbeit habe (Q 47). Gemeint ist sicherlich der 1673 verstorbene Propst Franz Ludwig Faust von Stromberg, der vor seinem 1662 gestifteten Marienaltar (K 21) begraben worden war und dem nun gegenüber ein Wandepitaph errichtet würde. Das geschah sicher in engster Anlehnung an die Situation im südlichen Querhaus, wo Propst Konrad von Thüngen gegenüber seines 1626 gestifteten Peter-und-Paulsaltars ein bronzenes Epitaph erhalten hatte⁵⁵⁷. Schon mit dem Marienaltar (K 21) hatte sich Preuß an seinem Pendant im Südquerhaus orientiert. Entsprechungen dieser Art gehörten zu den Prinzipien der barocken Umgestaltung des Doms seit 1646⁵⁵⁸.

War das Thüngenbildnis noch als lebensgroßes Bronzerelief im Steinrahmen wiedergegeben worden, versucht sich Preuß hier an dem für Würzburg neuen Typus des Brustbildnisses im Medaillon⁵⁵⁹.

Die Neuerung ist aber im Grunde mehr äußerlicher Natur, denn in Gestus und Habitus hat dieses Stromberg-Bildnis mit dem althergebrachten Typus des Priesterbildnisses, wie ihn die Thüngen-Bronze verkörpert, mehr gemein als z.B. mit dem Büstenbildnis oder dem römischen, aktiven Brustbildnis Berninischer Prägung. Hinter der durch den ovalen Lorbeerkranz nur zufällig auf neues Format zurechtgestutzten Dreiviertelfigur verbirgt sich die alte ganzfigurige Grabplattenfigur, wie sie uns in Bronnbach oder der Schönborngrabplatte bereits begegnete (K 2. K 4. K 31).

Gefaßt wird das Bildfeld von einem schweren, rechteckigen Rahmengestell, in deren Ecken Früchtestons platziert sind. Unten sitzt dieser auf drei Konsolen auf, außen mit den Füßen des Rahmens, in der Mitte mit der Inschriftenplatte, die im ausgebauchten Rahmen Platz gefunden hat. Flankiert und oben gestützt wird der Rahmen durch eine Phantasieordnung, bestehend aus einem querovalen Volutenfuß, der oben in einem fledermausbeflügelten Totenkopfkapitell endet, und Vanitassymbolen, Sanduhren auf Totenköpfen über den Voluten.

Dieses Gerüst ist dem Rahmen nicht etwa angeklebt, sondern ruht auf schmalen Volutenkonsolen, die ihrerseits noch neben dem Rahmenfuß auf den äußeren Hauptträgern stehen. Es ist der Form und der architektonischen Auffassung nach eine Variation der Eibelstädter Nebenaltäre (K 15). Oben bekrönen das Epitaph anstelle der Eibelstädter Segmentgiebel zwei Rauch-oder Feuerschalen⁵⁶⁰ auf Postamenten, die das dominierende, kraftstrotzende Stromberg-Wappen begleiten.

14

Geknotete und unten mit einem Zahnschnittmuster versehene Tücher sind sowohl diesem Wappen als auch den Totenköpfen und den gekreuzten Gebeinen auf den unteren Konsolen hinterlegt.

Die acht Agnatenwappen (nur noch zwei erhalten) sind, von allereinfachster Form, zwischen die seitlichen Rahmenleisten geheftet. 1716 ergänzt Esterbauer, wohl im Zuge der Renovation des Marienaltars gegenüber, zwei alabasterne Agnatenwappen⁵⁶¹.

57b

Das Dreiviertelbildnis ist fast rundplastisch gearbeitet, wozu auch die beträchtliche Eintiefung innerhalb des ovalen Kranzes beiträgt, dennoch ist das Porträt vollkommen frontal angelegt, denn die Seitenansicht ist bis auf das markante Profil des Kopfes vernachlässigt. Arme, Hände und auch der Kelch sind dem Körper nur reliefartig flach bzw. unvollständig aufgelegt.

57a

Die Vorbildlichkeit der Grabsteine in Bronnbach und der Marienkirche wurde schon genannt⁵⁶². Die Relieftiefe nahm dabei kontinuierlich zu, um dann im Stromberg-Bildnis in eine neue Qualität umzuschlagen: Der Hintergrund wird zur neutralen Folie, mit rechtwinklig ausgeschlagenen Seiten, aus der sich nicht mehr beliebige Teile der Figur in allen möglichen Relieftiefen erheben oder in ihr verschwinden können. Die ovale Folie erhält dadurch den Charakter einer Öffnung, eines Fensters, aus dem der Verstorbene herausblickt, den Rahmen mit der Kappe sogar überschneidend.

2; 3

38

Ob diese Wirkung beabsichtigt war oder ob das Bildnis sich auf diese Weise dem Rahmen gegenüber besser behaupten sollte, kann vorerst nicht entschieden werden, da das Fenstermotiv, Grenze zwischen Diesseits und Jenseits⁵⁶³, in diesem Zusammenhang durch die passive Haltung der Effigies nicht recht glaubhaft wirkt.

Stilistisch zeigt die Bildnisfigur die an der Maria in Wechterswinkel (K 38)

52

41 beobachteten Züge ausgeprägter. Ein unruhiges, kleinteiliges, in viele Richtungen zeigendes Faltenspiel hat die ehemals regelmäßigen, in ruhigen Bahnen verlaufenden Falten, wie sie das Schönborn- und Rieneck-Grabmal zuletzt noch aufwiesen, abgelöst. Was die Falten an Aktivität gewonnen haben, fehlt dafür dem Haupthaar. Es fällt ruhiger und sanfter gewellt, mit verringertem Eigenleben und Volumen, das am Schönborn- und Rieneck-Grabmal noch so auffiel. Die feine Riefelung der Haarsträhnen ist aber beibehalten, ebenso die gepickte Musterung der Kasel wie am Ehrenberg-Grabmal (K 28). Der machtvolle Kopf behauptet sich dadurch stärker, zumal dieser als Ganzes ebenso treffend erfaßt ist wie im Detail wirkungsvoll modelliert. Kleinteiliges Faltenspiel beschränkt sich auf die Augenpartie, die groß und ebenmäßig geschnitten, dadurch unterstützt und nicht überlagert wird⁵⁶⁴.

Verglichen mit dem Schönborn oder Rieneck-Porträt hat dieser Kopf an ruhiger Ausstrahlung gewonnen. Man hat zum erstenmal den Eindruck, in diesem Gesicht bei aller realistischen Drastik in der Wiedergabe der individuellen Gesichtszüge, einen Schimmer innerer Belebung wahrzunehmen. Doch da dieser Funke weder in der Haltung noch in der Gestik oder gar der Gewandung Unterstützung findet, bleibt diese Wirkung zwiespältig. Alles in allem ein Werk, das die im Hinblick auf das Porträt überkommenen Grenzen in Franken nicht überschreitet.

In dem Wappen hat Preuß ebenfalls die Summe aus allen Varianten gezogen und die wirkungsvollste Form gefunden: In unüberbietbarer Härte und Prägnanz fassen die Knorpelvoluten den gewölbten Wappenschild. Es ist eine Weiterentwicklung des Schönbornwappens am Würzburger Rathaus (K 18). Das Tuch hinter dem Wappen weist dieselben charakteristischen steifen Abknickungen an den Enden auf wie z.B. das Lententuch Christi in Wechterswinkel (K 38).

Unübersehbar sind an diesem Epitaph in größerer Anzahl Symbole der Vergänglichkeit angebracht, nicht mehr als Lückenbüßer wie am Ehrenberg- oder Rieneck-Grabmal, sondern gewissermaßen als Bestandteile einer neuen architektonischen Ordnung, die aus gekreuzten Gebeinen, Sanduhren, geflügelten Totenköpfen und Rauchschaalen besteht.

57b Durch Kriegseinwirkungen ist der Stein fleckig und brüchig geworden. Verschiedene Details, wie die Totenköpfe der Konsolen und über den Voluten wurden
56 nicht ganz genau ergänzt, wie das Vorkriegsphoto von Gundermann zeigt. Es fehlen zum Beispiel die Troddeln der geknoteten Konsoltücher.

K 40: Der Hochaltar für das Dietrich-Spital in Würzburg, 1683

Quellen: Q 98

Lit.: ---

Verschollen

Ein Flügel des Spitals war 1670 mit der Kirche wegen Baufälligkeit abgerissen und nach Plänen des Würzburger Dombaumeisters Johann Albert Thomann neu errichtet worden⁵⁶⁵.

Dieser bisher unbekannte Altar ist das letzte eindeutig für Preuß gesicherte Werk. Am 14. Januar 1683 werden zwei Abrisse vorgestellt, und einen Monat später ist bereits der Vertrag mit Preuß, Onghers und dem Schreiner abgeschlossen, während man mit dem Faßmaler Philipp Conrad Ußleber noch verhandeln will.

Den genannten Maßen und den Kosten nach zu urteilen, war der 180fl teure Altar ca. 6 bis 7m hoch und ca. 3m breit. Zwei Säulen sollten das 7 mal 5 Schuh große Onghersche Hauptblatt mit der Darstellung des Kirchenpatrons Aegidius rahmen. Unter den "Blendflügeln" sind wohl ähnliche seitliche Gebilde aus Engelsköpfen mit Festons und Voluten zu verstehen wie an den Eibelstädter Nebenaltären (K 15) und dem Bamberger Rieneck-Grabmal (K 33). Die drei 4 Schuh hohen Frankenapostel könnten dann nach Art des Fuldaer Portals (K 27) im Aufsatzplatz finden, wobei Kilian in der Mitte leicht erhöht, entweder frei oder in einer gerahmten Nische stehen mußte. An dieser oberen Nische könnten so die beiden überzähligen Festons von insgesamt vier (zwei am Hauptgeschoß) angebracht werden.

14
41
27

Nach den Akten zu urteilen, lag auch beim Hochaltar für die Gerolzhofener Pfarrkirche (K 37) der plastische Akzent im Auszug, da, wie es im Vertrag dazu heißt "das Altarblatt in der Mitte das vornembste und Principalstückh des Altars ist" (Q 92). Dieser 1679 akkordierte Altar besaß wahrscheinlich ebenfalls nur zwei Säulen.

Es geht zwar aus den Protokollen nicht hervor, doch dürfte es sich wegen des dargestellten Kirchenpatrons Aegidius um den Hochaltar der Spitalskirche gehandelt haben. Deshalb besteht die Möglichkeit, daß er frei in der Apsis stand. Daran knüpft sich die Frage, ob der Altar als Retabelaufsatz wie in Eibelstadt oder von Grund auf als selbsttragendes Gerüst gedacht war. Da letzteres wahrscheinlicher und für die späten Preuß-Altäre charakteristisch ist, könnte dieses Retabel im Grundriß dem Fuldaer Portal geglichen haben (K 27).

Über Vollendung und Aufstellung des Altars liegen keine Nachrichten vor⁵⁶⁶. Im Vertrag mit dem Maler Ußleber vom 23. März 1683 ist noch vom "vorhabenden neuen Altar" die Rede.

K 41: Der Hochaltar der Karmelitenkirche (Reurer) in Würzburg, 1687

Quellen: Klosterchronik (1945 verbrannt)

Lit.: Kempfer 1925, 56f.

F.Himmelstein, Das Kloster der Bäuern, genannt zu den Reurern.
Würzburg 1852, 56.

A.Niedermayer, Kunstgeschichte der Stadt Würzburg, 1860, 356.

E.Ulrich, Die Katholischen Kirchen Würzburgs, 1897, 331.

Baier, Geschichte der beiden Karmelitenklöster mit besonderer Berücksichtigung des ehemaligen Reurerinnenklosters in Würzburg, 1902, 106f.

F.F.Leitschuh, Würzburg, 1911, 181.

KDB Würzburg, 1915, 246.

H.Schneider, Das frühklassizistische Werk d. J.P.Wagner(Diss.Wzbg.)1936, 70f.

H.P.Trenschel, Die kirchlichen Werke des Würzburger Hofbildhauers J.P. Wagner, Würzburg 1968, 415f., 456f.

1945 verbrannt

58

Dieser Altar war ohne Zweifel eine Stiftung Bischof Guttenbergs, was weniger sein Wappen als vielmehr seine Namenspatrone Johannes d.Täufer und der hl.Gottfried beweisen. Die Zuschreibung der Figuren geht auf Himmelstein zurück⁵⁶⁷, wurde von Kempfer übernommen und durch die Nachricht aus der Klosterchronik ergänzt, daß der Altar 1687 "vergeben" worden sei, das heißt, in Auftrag gegeben. "Sechs gewundene Säulen in den Farben schwarz und gold sollten an den Altar kommen"⁵⁶⁸.

Diese spärliche und unsichere Überlieferung kann um eine etwas abgelegene Quelle erweitert werden, derzufolge der Mainstockheimer Bildhauer Johann Michael Rieß 1687/88 vom Kloster der Ursulinerinnen in Kitzingen Holz für den Hochaltar der Reurerkirche erhält, was den Schluß erlaubt, daß Rieß zumindest an der Ausführung des Altars beteiligt ist. Dazu tritt die Aussage des Malers Johann Jörg Mincenti in einem Bewerbungsbrief um die Fassung des Stift Hauger Hochaltars vom 9.März 1695, die besagt, daß er "vor einigen Jahren den Reurer Altar um ein sonder geringen Verdienst, zu hoffentlich allerseitiger Satisfaction gestellet habe"⁵⁶⁹.

Unabhängig von den Überlegungen, ob Preuß 1687 noch lebte, bzw. in Würzburg anwesend war⁵⁷⁰, soll dieser Altar unter seinem Namen katalogisiert werden, da sich genügend Anhaltspunkte für seine Urheberschaft finden lassen.

Der Altar wurde 1789 verändert und von J.P.Wagner mit den vier Evangelistenstatuen ergänzt, die zwischen den beiden mittleren Säulen und, wie in Bildhausen, auf eigenen Podesten an den Chorwänden aufgestellt wurden⁵⁷¹. Ebenso wurden zu diesem Zeitpunkt wohl auch die gewundenen Säulen durch helle, glatte

kompositer Ordnung ersetzt. Aber auch das Hauptblatt, das bisher als Arbeit des Rubenschülers A. Diepenbeck galt, aber nur eine Kopie des Originals in der Genter Karmelitenkirche sein soll⁵⁷², kann nicht zum ursprünglichen Bestand gehören, da es durch seine Übergröße den alten Rahmen oben überläuft bzw. die Säulenarchitektur sprengt⁵⁷³. Da dem Bildrahmen oben ein Rocaille-Ornament aufsitzt, gehört dieses Bild wohl einer früheren Renovierung an, zu der auch der Rokoko-Tabernakel Wagners gerechnet werden muß, der seit 1789 vor dem Randersackerer Hochaltar steht⁵⁷⁴.

Der von Himmelstein und Kempfer vertretenen Ansicht, die alten Statuen, zumindest Johannes und Gottfried, seien 1789 nach oben versetzt worden, muß widersprochen werden. Zum einem müssen unten ja nicht unbedingt Figuren gestanden haben, den späten Werken des Preuß entsprechend, die den plastischen Akzent oben setzen, zumal die beiden mittleren Evangelisten Wagners auf schräg gelegten Brettern zwischen den Säulen nur eine provisorische Aufstellung gefunden haben, die mit der klaren Positionsbestimmung Preuß'scher Statuen auf eigenen Konsolen und achsenparalleler Anordnung zu den Säulen nichts gemein hat, wie Wechterswinkel und Bildhausen zeigen⁵⁷⁵. Zum anderen stehen Johannes und Gottfried über dem mittleren Säulenpaar sehr gut auf originalen, kapitellartig ausgebildeten Postamenten, die durch das Motiv des großen dorischen Kymations Parallelen am Ehrenberg-Grabmal (K 28) haben. Die etwas kleineren Figuren der Theresia v. Avila (links) und Johannes vom Kreuz (ca. 2m gegenüber den ca. 2,3m u. ca. 2,5m großen Hauptfiguren) stehen in der hintersten Retabelebene wegen des ausladenden Kranzgesimses der Chorarchitektur nicht in Superposition zu den Außensäulen, sondern auf stark erhöhten, schlanken Postamenten, die seitlich mit geflügelten Engeln und Akanthusvoluten verziert sind. Auch diese Aufstellung kann nur von 1687 stammen. Alle Statuen erhalten hier oben bestes Seitenlicht.

Kempfer ließ als originalen Zustand nur das säulenlose Mittelstück samt Auszug gelten, die Säulenarchitektur mit ihrem Gebälk schrieb er der Erneuerung von 1789 zu. Aber sowohl das Gebälk als auch der Fries mit der Guttenberg-Rose auf den Stirnseiten und das Gebälk mit dem für das Ende des 17. Jhd. typischen groben Kymation ("Ochsenaugen"⁵⁷⁶) kann nur der Entstehungszeit des Altars angehören. Auch die gekurvten Friesbalken, die sonst für Preuß oder irgend jemand anderen in der zweiten Jahrhunderthälfte zwischen Bamberg und Mainz nicht nachweisbar sind⁵⁷⁷. Ähnlich wie in Wechterswinkel (K 38) springen die Gebälke der Säulen einzeln vor, um im bekrönenden Gesims wieder vereinigt zu werden. Die Abfolge von Zahnschnitt ("Kälberzähne") und Kymation entspricht Bildhausen (K 36).

Es spricht also mehr dafür, das Hauptgeschoß des Altars bis auf die klassi-

50; 45

32

zistischen Säulen und die Diepenbeck'sche Kopie als ursprünglich zu betrachten.

78a

Im Grundriß sah das Retabel wohl so aus: Je drei Spiralsäulen stehen der Rückwand auf separaten Piedestalen so gestaffelt vor, daß sie ein rechtwinkliges Dreieck bilden⁵⁷⁸. Dem Entwurf lag wahrscheinlich, wie es die rekonstruierende Grundrißskizze zeigt, ein Raster aus vier gleichgroßen, T-förmig ausgelegten Quadraten zugrunde. Das Altarblatt nimmt einen Platz von vierein dieser Quadrate ein, so daß dieselbe Aufteilung im Grundriß wie in Bildhausen (K 36) dabei herauspringt (2:4:2), wenn man die beiden äußersten Säulenquadrate einmal ignoriert. Diese Verwandtschaft soll aber nun nicht eine genetische Zusammengehörigkeit der beiden Altäre andeuten, wovon keine Rede sein kann, sondern die Praxis des Bildhauers aufzeigen, mit Hilfe eines solchen Rasters die Proportionierung der Teile zueinander in ein einfaches Verhältnis zu bringen und die Position der Säulen zu bestimmen. Dieses am Reurer-Altar erkennbare Raster ist durchaus als Indiz für Preuß zu werten⁵⁷⁹.

Die Isolierung der Säulen setzt sich auch im Gebälk fort, wo jede einzelne Säule mit einem eigenen Gebälkkopf mit der Rückwand verbunden ist. Erst das abschließende Kranzgesims verbindet, wie in Wecherswinkel, wieder alle drei Säulen zu jener T-Figur, von der der Grundriß ausgeht⁵⁸⁰. Diese Dreiergruppen sind die Eckpfeiler der Retabelkonstruktion, zu denen die reich gestaffelten separierten Rückwände in einem streng definierten Bezug stehen. Jeder Säule entspricht an der Rückwand ein korinthischer Pilaster (woraus auf Säulen gleicher Ordnung geschlossen werden darf), den seitlich zwei zurückgesetzte, fragmentierte Pilaster begleiten. Die Intervalle dieser Dreiergruppen schließen, noch einmal zurückversetzt, wiederum fragmentierte Pilaster, auf denen wie in Wecherswinkel lange Festons herabhängen, alternierend Früchte und die Guttenberg-Rose.

20

Das spätere Altarblatt verdeckt zwar die Situation in der Mitte, doch darf mit Gewißheit angenommen werden, daß das Gemälde, selber rahmenlos, zwischen der innersten Pilasterstellung als selbständiger Teil der Retabelarchitektur erschienen war, vergleichbar dem Marienaltar im Dom (K 21). Das originale Bild war sicherlich auch schon geschoßübergreifend, wie die schmale Ädikula über einem abgetreppten Rahmen in der Attikazone erkennen läßt⁵⁸¹. Wie der rahmende Bogen unter dieser Ädikula in der Gebälkzone aussah, bzw. sich einpaßte, können sowohl der Hochaltar der Marienkapelle (K 30) zeigen, als auch einige Nachfolgealtäre⁵⁸². Die Altäre des Preuß-Gesellen Rieß im Stift Haug, Johann Baptist (1690) und der sogenannte Stockmann'sche Altar (1695), sowie der Hochaltar der Pfarrkirche Eibelstadt (ca. 1695) bieten sich an. Über den mittleren Pilastern der Altäre im Stift Haug spannt sich ein auf Voluten sitzender, mehrfach getreppter und mit einem Bogen abschließender Rahmen, der zwar wie ein Bilderrahmen geschnitzt ist, aber durch seine architektonische Einbindung in erster Linie konstruktive

37a

71

72

75

Funktionen übernommen hat. Der Eibelstädter Altar weist dieselben Charakteristika auf, nur daß dort die kritische Stelle zwar mit einem Wappen wirkungsvoll geschmückt, aber weniger durchdacht ist⁵⁸³. Für die Aufhängung eines solchen Rahmenbogens ist am Reurer-Altar nicht sehr viel Platz, doch kann man auf dem Photo neben den inneren Friesbalken noch die dort eingepaßten "Ohren" des Bogens erkennen⁵⁸⁴.

Vergleichbar dem Hochaltar der Marienkapelle (K 30), wo nur eine Spiralsäule die mittlere Bildöffnung akkompagniert, stehen hier die beiden Säulentriaden neben dem gleichwertig behandelten Altarblatt. Die mit architektonischen Mitteln freigelegte und herausgehobene Mitte könnte dazu veranlassen, darin eine Variation des Triumphbogenschemas zu erkennen. Doch soll dieser Begriff nicht einmal für den Wechterswinkeler Altar (K 38) gelten, da dort die äußeren, vorgezogenen Säulen daran hindern, diese räumliche Auffassung mit der für einen Triumphbogen typischen parataktischen Gliederung in einer Ebene zu vermengen. Am Reurer-Altar ist es darüber hinaus besonders die geschoßübergreifende Wirkung der mittleren Öffnung, deren oberer Rahmenbogen die seitlichen Säulentriaden mehr trennt als verbindet. Diese Isolierung der seitlichen Architektur und die Selbständigkeit des Altarblattes, obgleich rahmenlos, ist es, die den Gedanken an einen Triumphbogen traditioneller Art nicht aufkommen läßt⁵⁸⁵.

Einen letzten Rest an Andeutung der Zusammengehörigkeit der Teile links und rechts geben die Giebelfragmente, die aber in stärkerem Ausmaß dem Auszug seitlichen Halt und vor allem den dort aufgestellten Figuren Raum geben. Der Auszug ist eine dem Fürnbacher Altar (K 25) vergleichbare, architektonisierte Doppelrahmenkonstruktion mit dem bereits bekannten hutförmigen, schweren Abschlußgebälk. Statt Voluten und Engelsköpfen schmücken jetzt umwundene, hängende, liegende und geschwungene Fruchtschnüre den Auszug. In ihrer strotzenden Fülle verweisen sie auf die Rieß'sche Dekorationsweise. Nur auf den Giebelfragmenten hängen anscheinend Lorbeerfestons. Akanthus und Voluten sind in kleinsten Dimensionen unter den Ohren des Rahmens und als Konsolen zum Abschlußgebälk angebracht⁵⁸⁶. Das Wappen des Stifters und regierenden Fürstbischofs Joh. Gottfried v. Guttenberg halten vier geflügelte Putten, die teils sitzen und teils liegen, in der Schwebel, ein Motiv, das von Preuß nur am Marienkapellenaltar überliefert ist (K 30)⁵⁸⁷. Es wird aus einer Mischung zwischen Rollwerk und Akanthusranken gefaßt, was bisher nur bei kleineren Wappen begegnete, wie den Agnatenwappen des Ehrenberg-Grabmals (K 28)⁵⁸⁸.

Das Auszugsblatt mit der Übergabe des Skapuliers wurde seit Kainz Oswald Onghers zugeschrieben⁵⁸⁹.

Sprechen Grundriß, Aufbau und Dekor dieses Retabels schon für Preuß, kann

50

26

das Figürliche auch nur mit ihm in Verbindung gebracht werden, worin ich Himmelstein und Kempfer folge. Zu Caspar Brandt oder den anderen, weitgehend unbekanntem Bildhauern der letzten Dekade des 17. Jhd. bestehen keine Beziehungen, am ehesten noch zu Joh. Michael Rieß, soweit die Photos darüber überhaupt ein Urteil erlauben⁵⁹⁰. Wie in Bildhausen und Wechterswinkel ergibt die Plastik kein einheitliches Bild, da die Werkstatt seit Bildhausen offensichtlich ihre eigenen Wege gehend, den Anweisungen des greisen Meisters weder folgen mochte oder konnte⁵⁹¹.

Wie Kempfer beobachtete, fallen die Statuen bis auf den hl. Gottfried und die Engel gegenüber Wechterswinkel stark ab. Dennoch fand er dort die nächsten Parallelen. Die hl. Terese von Avila und Johannes vom Kreuz verglich er mit Cosmas und Damian, doch sind deren Mäntel ungleich großzügiger und reicher durchgebildet als die knittigen und steif fallenden Gewänder der Würzburger Figuren. Starke Achsverschiebungen im Aufbau und ausgreifende Gestik deuten eine affektive Haltung an, die den Wechterswinkeler Auszugsfiguren noch weitgehend fehlt. Dazu wirkt das demonstrative Motiv des Kreuzhaltens gegenüber dem hl. Franziskus des Marienaltars (K 21) weniger überzeugend⁵⁹². Ein letzter Getreuer der Preuß-Werkstatt, der bisher noch nicht in Erscheinung getreten war, muß sie geschaffen haben. Mit der Beteiligung der wenig homogenen Rieß-Werkstatt muß gerechnet werden. Nach Kempfer bauscht der hl. Gottfried mit dem Buch den Mantel in ähnlicher Weise wie der Wechterswinkeler Johannes. Auch das rundlich fleischige Gesicht beider ist vergleichbar, aber schon die Haare des Gottfried zeigen die weit abstehenden, einzeln gesträhten Locken, wie sie Preuß zuletzt dem Stromberg-Bildnis gegeben hatte (K 39), und nicht jene summarische, durch Löcher aufgelockerte Haarfülle des Johannes oder des rechten Arztpatrons im Wechterswinkeler Auszug. Sonst erinnert die würdevolle, reiche Erscheinung des Gottfried jedoch eher an die Rieneck-Statue (K 33), an den Fuldaer Bonifatius (K 27) oder den Ludwig des Marienaltars im Kiliansdom (K 21). Das Spielbein drückt sich in voller runder Breite durch und nicht nur durch eine gratige Falte wie am Johannes in Wechterswinkel. Unter dem Mantel verlaufen die Falten in langen ruhigen Parallelbahnen von diagonalen Graten überschritten, vergleichbar der Rieneck-Statue. Trotz aller verwandten Motive mag man aber diese in ihrer überzeugenden Lebhaftigkeit den Preuß'schen Rahmen sprengende Gestalt dem greisen Meister nicht mehr zutrauen.

Die Gestalt des Täufers kann noch am ehesten in sein Alterswerk eingereiht werden. Die schwerfällig hölzerne Erscheinung scheint ganz seiner Art zu entsprechen. Auch der teilnahmslose Ausdruck, den Kempfer beobachtete, paßt in dieses Bild. Nachdem ein Vergleich mit der Täuferstatue in Bildhausen (K 36),

die ich Rieß zugewiesen habe, wegen ihrer in allen Belangen verschiedenen Auffassung im Nichts verpufft, bleibt nur eine Gegenüberstellung mit dem Wechterswinkeler Kruzifix (K 38), dem einzigen von Preuß bekannten nackten Korpus aus Holz. Das hagere, großflächige Gesicht mit den seitlich abstehenden Haaren scheint noch vergleichbar, doch schon das überschwere Fellgewand, dem eine Oberflächendifferenzierung weitgehend fehlt, kann selbst dem greisen Preuß nicht zugemutet werden, da ja gerade dies für sein letztes noch erhaltenes Werk, das Stromberg-Epitaph (K 39), ein Charakteristikum gewesen ist. Darüber hinaus ist anders als am Kruzifix hier die Linea Alba überdeutlich durchgezogen. Auch der weit ausgestreckte linke Arm, der den Körper öffnet, hat unter den blockhaften Gestalten des Preuß keine Parallele. Dieser pathetische Fingerzeig in Richtung des Jesusknaben bedeutet ikonographisch eine Neuerung bzw. einen Rückgriff auf die italienische Tradition, den Täufer in dem bevorzugt im 15. und 16. Jhd. dargestellten Thema der Sacra Conversazione auf Jesus deuten zu lassen. Fränkische Täuferstatuen deuten sonst gewöhnlich auf das Lamm zu ihren Füßen⁵⁹³.

Zusammenfassend fällt auf, daß die Retabelarchitektur in Grundriß und Aufbau, sowie die Ornamentik leichter Preuß zuzuschreiben sind als die Statuen, was aber nur zu leicht seine Erklärung im hohen Alter des Meisters findet, dem das entwerfende Reißen leichter gefallen sein wird als das Schnitzen oder Modellieren. Für J. Michael Rieß, dessen historisch verbürgte Verbindung zu diesem Altar mir erst nachträglich bekannt wurde, bleibt nur der Schluß, daß er nicht an der Planung, wohl aber an der Ausführung der dekorativen Teile beteiligt gewesen sein kann. Die in den Rechnungen genannten zwei Eichenstämme und zwei Kiefernstämme könnten ein Indiz dafür sein, daß auch die vier größeren Figuren in seiner Werkstatt entstanden, wenn sie auch nicht seinem Stil entsprechen.

KATALOG DER FRAGLICHEN UND AUSGESCHIEDENEN WERKE

K 42: Das Neutor der Festung Marienberg, 1652/53

Fraglich

Quellen: s. Text

Lit.: Kempter 1925, 37-45, 128.

P. Klopfer, Baukunst und dekorative Skulptur der Renaissance in Deutschland, 1909, Abb. 209.

H. Stöber, Die Feste Marienberg bei Würzburg, in: Darstellungen aus der Bayr. Kriegs- u. Heeresgeschichte (Heft 19), München 1910, 218ff.

F. F. Leitschuh, Würzburg, 1911, 104ff.

KDB Würzburg, 1915, 398-400, Fig.320.

L.Götz-Günther, A.Petrini. Ein Beitrag zur Barockarchitektur in Franken,
Diss. Frankfurt/M. 1921 (Ms.), 96.

L.Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock
1540 - 1650. München 1923, 350-352, Abb.106.

F.Seberich, Das Neutor der Festung Marienberg, in: Frankenwarte 1936,
Nr. 21 - 23.

H.Kreisel, Festung Marienberg zu Würzburg (Amtlicher Führer) München
1942, 95f.

M.H.v.Freeden, Festung Marienberg zu Würzburg (=Mainfr. Heimatkunde
5) 1952, 163, 170ff. (veränderte Neuauflage 1983)

E.Forssmann, Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch
der Säulenordnungen in der Architektur des 16.-17.Jhd., Upp-
sala 1961, 60.

F.Seberich, Die Stadtbefestigung Würzburgs, Bd.II (=Mainfr.Hefte 40) 1963,
36, Anm.93.

Würzburg in alten Ansichtskarten, Frankfurt/M. 1979, Abb.56 und Abb.57,
58 (Außenseite).

59 Das Neutor am Marienberg wurde seit jeher neben dem Rathausneubau von
1659 (K 18) als eines der wichtigsten Baudenkmäler Würzburgs nach dem Dreißig-
jährigen Krieg und vor der Ankunft Petrinis betrachtet. Da der Entwurf dieser
Doppeltoranlage als auch große Teile der figürlichen Dekoration seit Kempter
8a Preuß zugesprochen werden, erfordert dieses Bauwerk nähere Aufmerksamkeit,
zumal es neben dem gleichzeitig entstehenden Laudensbacher Giebel (K 10) zu
den wenigen mit Preuß in Verbindung zu bringenden architektonischen Werken
gehört⁵⁹⁴.

Dieses Tor war notwendig geworden, da der neue untere Befestigungswall,
der auf den älteren schwedischen Werken aufbaute, einen neuen Hauptzugang zum
Schloß erforderte⁵⁹⁵. Die Anlage hatte an dieser Stelle in erster Linie militärische
Aufgaben zu erfüllen, was Brücke, Fallgitter und gekrümmte Durchfahrt beweisen,
doch deutet der reiche Schmuck des Bauwerks auch repräsentativen Charakter
an. Als Festungspforte und Schloßportal zugleich muß es als Nachfolger des äl-
teren Hauptportals von 1605 an der Echterbastei betrachtet werden. Das gilt vor
60a allem für die Außenseite, während die noch aufwendigere Innenseite sich von den
traditionell einfacher als außen gestalteten Innenseiten der Würzburger Torbauten
deutlich absetzt⁵⁹⁶. Selbst unter Berücksichtigung der Tatsache, daß vom gewisser-
maßen exterritorialen Schloßareal aus die Innenseite als Stadttor angesehen wer-
den kann, fällt der Aufwand immer noch aus dem üblichen Rahmen, sowohl im

Hinblick auf die dreifache Bogenöffnung als auch den plastischen Schmuck. Johann Philipp v.Schönborn hatte sich zwar sofort nach seinem Regierungsantritt 1642 mit eisernem Willen an die Fortifikation des Schlosses gemacht, doch war er nicht der Verschwender, der sein Schloß unnötig mit äußerlichem Schmuck versehen hätte. All dies sind Gründe zu dem Verdacht, das Neutor übersteige in seinem baulichen und figuralen Aufwand das, was selbst einem barocken Festungs-oder Schloßportal zukommt.

Baugeschichte

Das Tor wurde bisher vor oder um 1650 datiert⁵⁹⁷. Lediglich Seberich wies auf einige Briefe des Kammermeisters Johann Pleickard im Schönborn-Archiv Wiesentheid⁵⁹⁸ hin, die eindeutig den Baubeginn des Tores auf 1653 festlegen. Diese Tatsache blieb unbeachtet⁵⁹⁹, wohl aus zwei Gründen. Zum einem berichtet die Fortifikationsrechnung 1650/51 über ein bereits bestehendes "Neutor" und zum anderen weiß man seit Bruhns, daß der plastische Schmuck mindestens ab 1652 bis 1654 laut Rechnungen von Zacharias Junker und seinen beiden Söhnen angefertigt wird. Das Datum 1653 findet in dieser anscheinend klaren Abfolge keinen Platz.

Mit dem "Neutor" ist aber offensichtlich das auf der Innenseite 1649 bezeichnete obere Schönborntor gemeint, das in den Rechnungen mit "eusserem neuen Thor", "innerem neuen thor" und "neuem Hauptthor auf dem Schloß" bezeichnet wird⁶⁰⁰. Am 31. Oktober 1650 werden dem Steinmetzen Hans Kolb aus Oberbrunn 263 Schuh Platten "so oberhalb uff daß gewelmb am eusseren Neuen Thor gehörig" bezahlt⁶⁰¹, was sich nur auf den Fahrweg vom heutigen Zeughaushof über das Gewölbe des Schönborntores hinweg zu dem äußeren Befestigungsring des Schlosses beziehen kann. Ein befestigter Weg über das "untere Neue Thor", wie es erwähnter Pleickard in seinen Briefen nennt, war dagegen niemals notwendig.

79a

Aus den Briefen des Kammermeisters Pleickard an seinen Bischof geht nun mit genügender Sicherheit hervor, daß die Aufführung des unteren Neutors nicht vor Dezember 1652 in Angriff genommen wird. Er berichtet über "Steinbrechen zum thor"⁶⁰². Am 5. Februar 1653 liegen drei Schiffsladungen mit Quadern aus Erlabrunn bereit, und wenig später arbeiten täglich 14 bis 15 Steinmetzen an dem Tor, damit nach Vorstellung des Kammermeisters bis zur Ankunft des Kurfürsten im Sommer "was ansehnliches möchte verfertiget sein", aber noch im November arbeiten Steinmetzen daran⁶⁰³.

Der 1653 bezeichnete St. Aquilin-Stich des Johann Leypolt gibt auf der Ansicht des Marienberges das Neutor mit seiner Außenfront recht summarisch und wenig wirklichkeitsgetreu wieder⁶⁰⁴. Vier bekronende Giebelfiguren scheinen erkennbar. Ob der Stecher da eigenmächtig handelte oder sich an einer früheren Plan-

stufe orientierte, steht dahin. Eine Planänderung ist jedenfalls in einem Brief Pleickards an Schönborn überliefert (18. Jan. 1653): "Der Bawmeister ist weiters an dem Neuen thor, bey der thell (=Teil-Tor unterhalb des Neutores), das große thor, und kein kleines zum Einlas (?) zue nehmen, wieder zwar was mehrers costen, aber viel besser, und in allem bequemlicher sein, dann uf solche weis Kutschen Waagen, undt Pferdt, auch viel manschaftt, ohne einige gefahr, ein und aus laßen könnte"⁶⁰⁵. Geplant ist also eine Vergrößerung der Toranlage, vermutlich der seitliche Fußgängereinlaß der Außenseite, den aber auch der Leypolt-Stich wiedergibt. Wahrscheinlich war hier anfänglich auch nur ein kleines Kasemattenfenster wie auf der anderen Seite gedacht.

Daß diese Planänderung sich auf einen möglichen Wechsel von einem ursprünglich einteilig geplanten Tor zu der heutigen dreiteiligen Anlage beziehen könnte, ist wenig wahrscheinlich, denn der Hauptteil des plastischen Schmuckes wird schon 1652 durch Z. Junker angefertigt⁶⁰⁶, darunter ein großes kurfürstliches Wappen für 24fl, womit nur ein Wappen eines der beiden Neutorfassaden gemeint sein kann. Die Zahlungen beginnen am 6. Juli 1652, bis dahin muß also der Entwurf wenigstens der Innenseite festgelegt haben, da das Figürliche, besonders die Reliefs und Liegefiguren eng mit der Architektur gekoppelt sind.

Dafür, daß die Bildhauer ihren Teil noch vor der Errichtung des Bauwerks anfertigen, kann ein triftiger Grund angeführt werden. Im September 1651 hatte Junker nämlich mit Kloster Ebrach über einen neuen Hochaltar vertraglich abgeschlossen (K 11), der nun gewiß der Priorität des kurfürstlichen Auftrages halber zunächst einmal bis 1654 liegen bleiben mußte. Eile war also hinsichtlich des weit bekannten Junker geboten.

Man muß sich angesichts dieser Konstellation fragen, warum die Auftraggeber nicht gleich einen anderen, nämlich Preuß, für den plastischen Teil verpflichteten. Auch dafür gibt es gute Gründe, unabhängig von der Frage, wer die vorhandenen Figuren ihrem Stil nach geschaffen haben kann. Junker besaß im Mainviertel, also in der Nähe des Neutors, ein Haus bzw. eine Werkstatt⁶⁰⁷, während Preuß sich das seine gerade erst in Domnähe erworben hatte. Junker verfügte mit seinen beiden Söhnen über eine eingespielte Werkstatt, während Preuß nach langer bildhauerischer Abstinenz in Haltenbergstetten wahrscheinlich für eine derart große Aufgabe keine genügend leistungsfähige Werkstatt besaß. Preuß besserte zwar 1650 einen Steinaltar in der Schloßkirche aus (K 8), doch arbeitete Junker in dieser Zeit gerade in Bamberg⁶⁰⁸, so daß der Verdacht aufkommen mag, Preuß sei hier nur als Ersatzmann eingesprungen. Die Tatsache, daß Junker 1653 noch einmal einen kleinen Auftrag für die Ausstattung des Treppenhauses zum Kapitelsaal der Würzburger Domherren erhielt, zeigt, daß Preuß sich als Steinbildhauer zu diesem Zeitpunkt noch keinen Namen gemacht haben kann⁶⁰⁹.

Für die Entstehung bleiben also folgende Fixpunkte: Das Doppeltor wird spätestens 1652 im Detail geplant, da in diesem Jahr ein Großteil des figürlichen Dekors entsteht. 1653 wird das Tor aufgeführt, zumindest die Außenseite, für die ja noch eine Änderung vorgesehen ist. Rechnungen und Briefe sagen nichts über den Entwerfer der Anlage, lediglich der oben zitierte Brief Pleickards nennt den an der Ausführung beteiligten Hofbaumeister Fernauer⁶¹⁰.

Das Bauwerk

Am Außentor überzieht eine Bänderrustika die gesamte, dreiachsige Torbreite. Ein mächtiger Giebel überspannt die drei Traveen, von denen die beiden äußeren schmaler ausfallen als das quadratische Mittelfeld, so daß an den Außenseiten noch recht breite Mauerstreifen übrigbleiben. Das korbboogenförmige Haupttor wird links von dem Fußgängereinlaß und rechts von einem gleich groß ausgeschnittenen, aber dann enger gefaßten Kasemattenfenster begleitet, so daß auf Entfernung die Symmetrie gewahrt bleibt. Wegen der Eintiefungen für die Zugbrücken dominiert das rechteckige Format. Der langgestreckte Giebel ist ebenfalls in drei Felder geteilt, von dem das mittlere mit dem von zwei Löwen gehaltenen Schönbornschen Staatswappen geschmückt ist, während die Zwickel nur mit ornamentalen Knorpelwerkvoluten gefüllt sind. Auf den teilenden Lisenen liegen große Blattmasken im Gegensatz zu den grimassierenden Satyrfratzen der Keilsteine. Über der Giebelspitze erhebt sich die Gestalt eines Offiziers in zeitgenössischem Harnisch und Mantel, der ursprünglich an den Außenseiten von zwei antikischen Kriegerern begleitet wurde. Über den schmalen Traveen lagern abwärtsgerichtete Löwen, die mit ihren Pranken eine Kugel festhalten. Kugeln schmücken auch die sockelförmigen Fortsätze der Pilaster, die auf der Innenseite mit Statuen besetzt sind.

Die innere Fassade ist mit völlig anderen Mitteln gegliedert. Die drei gleich großen Korbboogenarkaden werden von einer eng genuteten Pilasterarchitektur mit unverkröpft durchlaufendem Gebälk übergriffen. Mächtige, mit Fratzen bewehrte Keilsteinmasken schlagen die Verbindung von den niedrigen Arkaden zum Gebälk. In den dadurch entstehenden großen, aber unregelmäßigen Zwickelfeldern, die um die glatten Rücklagenstreifen neben den Pilastern geschmälert werden, liegen hellfarbene Reliefs, die einen Girlandenfries mit musizierenden Putten vorstellen. Diese Felder sind so groß, daß die Putten nicht wie üblich liegen, sondern auf den Girlanden sitzen können. Die äußeren Arkaden sind nachträglich zugebaut worden⁶¹¹, was vor allem die erkennbaren Trennfugen verraten. Diese übergiebelten Tür- und Fenstereinbauten dienten gewiß dem praktischen Zweck, die bis zum Außentor reichenden Kasematten unter Verschuß halten zu können⁶¹². Anders als am Außentor liegt über den drei Achsen kein einheitlicher Giebel, sondern ein an Altaraufsätze gemahnender, unterbrochener Giebel, der die Mitte besonders

60a,b

59

hervorhebt. Diese Mitte besteht aus einem rechteckigen Feld mit dem von zwei großen Engeln begleiteten Schönborn-Wappen, darüber dem von einfachen, mit Blumenvasen besetzten Pilastern getragenen kleinen Giebel mit Löwenprotome. Unter den schützend weit vorgezogenen Giebelschenkeln über den Seiten lagern weibliche Personifikationen mit Füllhorn und Weintrauben.

Was die beiden Fassaden verbindet, ist schnell aufgezählt. Es ist die dreiaxige Gliederung mit Pilastern, sowie die Superposition der Statuensockeln über den Pilastern. Dazu die Verwendung von rotem und weißem Sandstein, die stilistische Verwandtschaft der Bauplastik. Die Unterschiede überwiegen. Außen durchgehende Bänderrustika mit einzeln verkröpften Pilastern, innen lediglich genutete Pilaster, dazu architravierte Korbbögen. Außen eine rhythmische Wandgliederung a-b-c-b-a, innen drei gleiche Traveen, die zusammen mit dem Giebel einer nur an den Außenseiten sichtbar werdenden Grundmauer risalitartig vorgesetzt sind. Selbst im Detail sind Unterschiede sichtbar, so der einfach abgetreppte Dreifasziensarchitrav außen gegenüber dem nur zwei Faszien aufweisenden, aber reicher profilierten Architrav innen. Ähnliches gilt für die Kapitelle und alle Gesimse. Noch ein weiterer Unterschied ist erwähnenswert: Die mittlere Travee außen faßt ein quadratisches Feld, während die inneren Traveen leicht hochrechteckig ausgemessen sind.

Beurteilt man die beiden Seiten nach der Aussage ihrer architektonischen Sprache, so weist die innere im Gegensatz zur äußeren kaum ein Detail auf, das es als Festungstor kennzeichnet. Den Eindruck von Stärke erweckt lediglich die stark rustizierte Außenseite, obwohl die Bänderrustika nicht ausschließlich der martialischen Architektur vorbehalten ist, wie die Würzburger Rathausfassade von 1659 beweist⁶¹³. Allein, die deutliche Differenzierung am Neutor zwischen Innen und Außen muß beachtet werden und erfordert eine Deutung. Erik Forsmann schrieb: "Das Neutor ist eigentlich kein Schloßportal, sondern folgt dem Typus der breitgelagerten dreiteiligen Stadttore. Es ist nach außen stärker rustiziert als nach innen, aber an beiden Seiten mit martialischen Attributen ausgestattet, Krieger, Masken, Löwen, Kanonenkugeln, Wappen. Als Bekrönung nach innen die Freifigur des unbezwinglichen Herkules als Personifizierung dorischer Stärke"⁶¹⁴. Er erkannte also keinen prinzipiellen Unterschied, indem er die zahme Rustika der Innenseite und deren martialischen Attribute gewiß überbewertete. Auch der Hinweis auf die Stadttore, wie die Innenseite ja aus topographischen Gründen faktisch angesprochen werden kann, erklärt weder den Unterschied noch die drei offenen Arkaden. Selbst das Argument, die Stadt habe kein Recht, sich dem Bischofssitz gegenüber zu verschließen, hilft da nicht weiter, da es nur das eine ausscheidet, das Bestehende aber nicht begründet⁶¹⁵. Die späteren Würzburger Stadttore (vgl. K 17) orientierten sich in der Bänderrustika an der Außenseite⁶¹⁶.

Ohne genauere Begründung wurde die Innenseite auch als Schauseite oder Triumph-
tor bezeichnet⁶¹⁷. Die drei Arkaden erinnern denn auch in gewisser Weise an die
durch Stiche bekannten, schnell aufgebauten Ehrenpforten oder Triumphbögen,
wozu auch das hier bisher noch nicht beachtete allegorische Programm gehört.
Die Aufklärung des letzteren kann in dieser Frage weiterhelfen.

Ikographie: Festungspforte und Monumentum Pacis

Die Außenseite ist weit zurückhaltender geschmückt als die Schloßseite. 60a
Der Offizier im zeitgenössischen Harnisch wurde einst von zwei Statuen in anti-
kischer Rüstung begleitet. Auf den Giebelschrägen lagern ungewöhnlicherweise
abwärts gewandte große Löwen, die in ihren Pranken eine Kugel unter sich begrä-
ben, während zwei weitere das monumentale Schönbornwappen halten.

Auf der Innenseite begleiten die bekronende Heraklesfigur je zwei bewaffne- 59
te antike Heldengestalten, die ihrer Armhaltung nach ursprünglich Hellebarden
oder Fahnenstangen gehalten haben können⁶¹⁸. Darunter lagern in der Weise anti-
ker Flußgötter zwei weibliche Personifikationen mit entblößtem Oberkörper. Im
Mittelfeld wird das Schönborn-Wappen anstelle der Löwen von großen, in Gewän-
der gehüllten Engeln begleitet. Wo auf der Außenseite Blattmasken sitzen, schmük-
ken nun große Blumenvasen, die mit Fratzen versehen sind, die kurzen Spiegelpi-
laster. Zwischen Arkaden, Gebälk und Keilsteinfratzen ist schließlich ein Girlan-
denfries mit sechs musizierenden, teils Kränze schwingenden Putten eingefügt.

Die Personifikationen, die wohl einen Schlüssel zum Verständnis des Ganzen
bilden, wurden erstmals von H. Kreisel näher bezeichnet, nämlich als Versinnbild-
lichungen von Sommer und Herbst⁶¹⁹. Wenn man auch leicht mit Hilfe von Ripas
Iconologia den Nachweis führen kann, daß der Sommer die Attribute Füllhorn
und Blumenkranz, der Herbst die Weintrauben als Attribut führt, überdies auch
als ältere Frau, wie hier dargestellt, charakterisiert werden kann, so schwer dürfte
der Nachweis fallen, daß die Jahreszeiten in dieser Weise unvollständig vorgestellt
werden können⁶²⁰. M. v. Freeden wiederholte die Kreiselsche Deutung, wandelte
sie aber später in "Sinnbilder sommerlichen und herbstlichen Reichtums mainfränki-
scher Erde" ab⁶²¹.

Füllhorn oder Cornu Copiae sowie der Ährenzweig sind nun aber auch die
wichtigsten Attribute der Abundantia, des personifizierten Überflusses. Der Ähren-
zweig fehlt zwar heute, doch ist nicht ausgemacht, ob der rechte Arm, der vor
der Restauration 1903 fehlte und nicht unbedingt so wie heute zu sehen, ergänzt
werden muß, nicht ursprünglich den Ährenzweig hielt. Mag dies auch ungewiß
bleiben, so genügt doch schon das Füllhorn allein, um unübersehbar auf die Zwi-
lingsschwester der Abundantia, auf Pax, hinzuweisen. Nur im Frieden gedeiht der
Überfluß, und so charakterisierte Ripa das Füllhorn der Pax bereits "il Cornucopia

significa l'abbondanza, madre e figliuola della pace"⁶²².

Das sonst oft dargestellte Motiv des Waffenverbrennens mit einer gesenkten Fackel fehlt zwar, doch fehlt es auch einem bedeutenden Parallelbeispiel, der von Prospero Brenno 1672 als Supraporte im Würzburger Rathausaal (K 18) stukturierten Pax. Diese umarmt, nach Psalm 85,11 Justitia und ist wie am Neutor nur mit einem Füllhorn ausgestattet⁶²³. Das Füllhorn hatte sich seit dem 16. Jhd. zu dem häufigsten Attribut des Friedens entwickelt, so daß in diesem Fall am Neutor Pax und Abundantia synonym gemeint sind. Den Gedanken der Zusammengehörigkeit von Frieden und Überfluß, "ex pace ubertas" hatte erstmals Alciati 1531 verwandt⁶²⁴. Das ist gewiß als deutliche Anspielung auf den gerade erreichten Westfälischen Friedensschluß von 1648 zu verstehen!

Die etwas älter charakterisierte Frauengestalt im gegenüberliegenden Giebel kann dann nicht weit von dem Gedankenkreis "ex pace ubertas" entfernt sein. Der überquellende Traubenkorb und der Weinlaubkranz im Haar geben natürlich zunächst einen ganz allgemein verständlichen Hinweis auf den besonderen Reichtum Frankens an Wein, gleichsam eine fränkische Abundantia. Da Abundantia aber sonst nicht mit dem Attribut des Weinkorbes nachweisbar ist, wird man sich nicht voreilig auf das Begriffspaar Pax und Abundantia festlegen können. Daß dionysische Gestalten, zu denen diese Personifikationen wohl zu rechnen sind⁶²⁵, in Friedensallegorien durchaus ihren Platz haben können, beweist die Kriegs- und Friedensallegorie von Rubens, die er 1629 für Karl I. malte. Eine Mänade, ein Satyr und das Begleittier des Dionysos, der Leopard, füllen die gesamte linke Bildhälfte und veranschaulichen zusammen mit Venus den erreichten Frieden⁶²⁶. Auch sie haben nur in Friedenszeiten ihren Platz. Wenn auch diese Personifikation am Neutor noch nicht genauer benannt werden kann, so spiegeln doch beide den Aspekt von Überfluß und Frieden deutlich wieder⁶²⁷. In Anlehnung an den schon erwähnten Psalm 85,9-14, der die Auswirkungen des von Gott verheißenen Friedens aufzählt, könnten die beiden weiblichen Personifikationen auch schlicht die Bitte, daß "unser Land seine Frucht gebe" verkörpern⁶²⁸.

In dieses friedvolle Programm fügen sich auch die sechs Kränze schwingenden oder musizierenden Putten ein, die auf schweren Fruchtgirlanden balancieren. Sie wären an einem Festungsportal fehl am Platze, nicht aber an einem Triumph- oder Ehrenbogen. Die zwei großen Blumenvasen stören dieses Bild ebensowenig wie die wappenhaltenden Engel, die bezeichnenderweise anstelle der Löwen das Wappen begleiten. Engel als Wappenhalter kennt man im 17. Jhd. vor allem an Altären und Grabmälern, Orten also, wo himmlischer Schutz und Gnade für den Inhaber des angebrachten Wappens erwartet wird⁶²⁹. Es fehlen also, die Giebelstatuen ausgeklammert, ganz offensichtlich martialische Symbole, die man an

einem Festungstor wohl erwarten dürfte. Die Keilsteinfratzen, obgleich ihres Satyrcharakters wegen auch zum dionysischen Kreis zählend, bedeuten in diesem Fall nicht viel, da sie in Franken auch an Kirchenportalen vorkommen⁶³⁰.

Das Fehlen einer martialischen Architektur wird also durch das allegorische Programm in eindeutiger Weise unterstützt, so daß der Schluß gewagt werden muß, die festliche Innenseite spiegelt in augenfälliger Manier die Friedenserwartungen der Initiatoren dieses Bauwerkes nach 1648 wieder. Daß dies kein Einzelfall ist, beweisen einige Denkmäler im weiteren Umkreis, so die 1651 errichtete Pest-oder Friedenssäule in Fulda⁶³¹, das nach seinem Neubau in Friedenstein umbenannte alte Schloß Grimmenstein⁶³² bei Gotha und besonders die Planungen der Stadt Nürnberg zu einem "Monumentum Pacis" in Form einer Pyramide mit "etlichen Friedenseblemata", das sie auf Anraten des kaiserlichen Generalissimus Piccolomini in Andenken an den 1650 (4. Juli) in Nürnberg beendeten Friedensexecutionskongreß gleich an zwei Orten der Stadt errichten wollte⁶³³. Dieses Projekt, zu dessen Ausführung Georg Schweigger herangezogen wurde, verlief jedoch bald im Sande.

Der Standort Würzburg für ein solches Monumentum Pacis, wie das innere Neutor analog zum Nürnberger Vorhaben genannt werden soll, erklärt sich leicht durch die Person des Kurfürsten von Mainz und Fürstbischofs von Würzburg, Johann Philipp von Schönborn, der am Zustandekommen der Westfälischen Friedensverhandlungen maßgeblich beteiligt gewesen war⁶³⁴. "Beförderer des Friedens im Römischen Reich" nennt ihn eine Portalinschrift im Roten Bau des Würzburger Rathauses⁶³⁵ und die zeitgenössische Literatur enthält zahlreiche Anspielungen auf seine Rolle als Friedensfürst⁶³⁶. Nun erfahren auch die zahlreichen Löwen am Neutor ihre bestimmtere Deutung, deren Identität mit dem Schönbornschen Wappenlöwen wohl nicht zu leugnen ist⁶³⁷. Die alte Vorstellung der Löwen als Torwächter ist der damaligen Zeit noch präsent, doch vermochte die zeitgenössische Literatur, auf die Bibel gestützt, dem Löwen auch christliche Bedeutungen abzugewinnen, ihn sogar mit Schönborn gleichzusetzen⁶³⁸.

Noch deutlicher könnte, herrscherlicher Tradition gemäß, mit dem ausruhenden Herakles auf Schönborn angespielt sein, dessen Friedenswerk dann mit den zwölf Taten des Herakles verglichen würde⁶³⁹. Zusammen mit den vier antikischen Begleitern, die einst wohl wie alle Torwächter Hellebarden trugen, ist er Garant für den erreichten Frieden⁶⁴⁰. Es gewinnt auch die Vermutung H. Kreisels an Bedeutung, der in dem zeitgenössisch gewappneten Feldherrn über der Toraußenseite Schönborn selbst als kaiserlichen Offizier erblickte⁶⁴¹. Wie außergewöhnlich die profane Selbstdarstellung eines regierenden Bischofs auch wäre und wie wenig überprüfbar die Porträtähnlichkeit der Statue heute ist, da das Gesicht frei er-

gänzt wurde⁶⁴², so sehr entspräche es dem Charakter dieses ebenso friedfertigen wie tatkräftigen Mannes, dem die Befestigung seiner Bischofsstädte Mainz und Würzburg ein Hauptanliegen war. Jedenfalls ist eine solche Deutung sinnvoller als die Annahme einer anonymen Kriegerstatue. Die beiden verlorenen antikanischen Mitstreiter zu seinen Seiten verleihen ihm einen heroischen Akzent.

Die Architektur- und Bildersprache liegt damit einigermaßen klar vor uns: Den Verdienst Schönborns am Zustandekommen des Friedens würdigt die triumphbogenartige Architektur der Innenseite als Monumentum Pacis, seine Bereitschaft, diesen Frieden zu sichern und zu verteidigen, läßt die martialische Außenseite erkennen. Auf diese Weise ist die Doppeltoranlage programmatisch verbunden.

Dieser auf den Friedensfürsten Schönborn gemünzte Torbau muß als bemerkenswerte und mit Konsequenz ausgeführte Leistung nach dem Dreißigjährigen Krieg beachtet werden. Mit Sicherheit haben die Planungen zu der Innenfassade das Aussehen des äußeren Festungstores bestimmt und nicht umgekehrt, da diese sich der dreiteiligen breitgelagerten inneren Architektur anpassen mußte. Auch waren die Erfinder dieses Werks sicherlich keine Festungsingenieure, die wohl lediglich die gekrümmte Tordurchfahrt für sich buchen können, sondern eher gebildete Laien, Architekten und Bildhauer, die in der Lage waren, den konzipierten Inhalt in gemäßer Form zu gestalten. In Nürnberg wird ganz natürlich der Bildhauer Georg Schweigger mit der Planung der Friedenspyramide beauftragt, und für Würzburg liegt es nahe, daß ein Bildhauer wegen der umfangreichen Bildwerke an der Planung beteiligt wurde. Mader traute dem Bildhauer der Figuren den Torentwurf zu, und Kempter und v. Freeden haben aus Überzeugung den Bildhauerarchitekten Preuß als Erfinder der Gesamtanlage vorgeschlagen, konnten jedoch außer dem Hinweis auf Sandrarts Vita, die Preuß als Zivil- und Militärarchitekten kennt, und der vermeintlichen Tatsache, daß damals niemand anderes dazu in der Lage gewesen wäre, nur wenig Beweiskräftiges vorbringen⁶⁴³. Die enge Verbindung zwischen Architektur und Plastik deutet wohl auf einen Bildhauer, nicht aber notwendigerweise auf Preuß. Das müßte erst nachgewiesen werden. Zuvor erscheint es jedoch sinnvoll, Sicherheit darüber zu erlangen, wer die plastische Dekoration ausgeführt hat, denn in der Regel wird dieser auch am Gesamtentwurf beteiligt gewesen sein.

Plastik

Für die Beurteilung der Plastik gibt es ein großes Hindernis: sämtliche Statuen wurden in den Jahren 1898-1901 bei einer durchgreifenden Renovierung des Neutors mehr oder weniger durch Kopien des Bildhauers N. Köster ersetzt⁶⁴⁴. 1942 wurden noch einmal vier Krieger und zwei Löwen der Innenseite nach neu angefertigten Modellen geschaffen, da mittlerweile einige Figuren völlig zerstört und

verschwunden waren. Eine zweite Schwierigkeit besteht darin, daß sowohl Bruhns als auch Kempster, die einzigen, die begründete Zuschreibungen abgaben, offenbar von der ersten Renovatur 1901 nichts wußten. Beide besaßen aber nachweislich das alte Gundermann-Photo der Innenseite, das noch vor dieser gründlichen Erneuerung entstanden war. Dieses Photo bildet also heute die einzig sichere Grundlage zu einer Beurteilung der Plastik⁶⁴⁵.

59

Bruhns hatte die gesamte Dekoration mit Ausnahme der Fratzen Zacharias Junker zugeschrieben, wobei er die Außenseite ausklammerte⁶⁴⁶, während Kempster die fünf Giebelfiguren der Innenseite - die Außenseite beachtete er nicht - neben den Fratzen für Preuß in Anspruch nahm⁶⁴⁷. Der Zuschreibung des Puttenfrieses, der Personifikationen, der beiden Wappen samt Engeln und Löwen an Junker durch Bruhns soll hier nicht widersprochen werden. Doch bedarf Kempsters Zuweisung der Heldenstatuen an Preuß einer Überprüfung, da er Bruhns' Argumente mit der Bemerkung abtat, seine Vergleiche betrafen nur Details, ließen aber den ganz anders gearteten Figurenstil außer Acht. Er konstatierte einen "ganz bedeutenden stilistischen Unterschied" zwischen den Kriegern und den Figuren Junkers⁶⁴⁸.

61a

Diese fünf fraglichen Statuen⁶⁴⁹ stehen fast alle streng frontal in einheitlicher, wenig variabler Haltung auf ihren Postamenten⁶⁵⁰. Lediglich der schnurrbartige Krieger rechts außen scheint im Ausfallschritt etwas lebhafter zu agieren. Auch seine vollere Haartracht, der über der Schulter geknotete Mantel und der nur dreiteilige mit Maskarons geschmückte Lederbesatz am Brustpanzer unterscheiden ihn von den übrigen. Doch mögen dies Unterschiede in der Vorlage⁶⁵¹ oder zwischen Meister und Geselle sein, im Aufbau der Figur gleichen sie sich doch wieder. Die etwas dünnen, rund polierten Säbelbeine sind zwar alle deutlich in Stand- und Spielbein unterschieden, doch wirkt sich dies am entscheidenden Drehpunkt der Hüfte nicht aus: Sie bleibt unbeweglich gerade, was auch am gleichmäßig hohen Rocksäum abgelesen werden kann. Da die ausgleichende seitliche Bewegung des Oberkörpers auf diese Weise nicht vorbereitet wird, sitzen jene merkwürdig versetzt auf der Hüfte. Nur der Thorax des Herakles scheint natürlicher empor zu wachsen, was wohl auf das Konto der unzähligen klassischen Vorlagen gehen dürfte. Die Beine sind zwar etwas kräftiger, aber von der gleichen hölzernen Rundheit wie die der übrigen. Den Eindruck von Kraft und Stärke erwecken diese Statuen weniger durch ihre eher zierlichen Körper als durch die breit umgehängten Mäntel und ihre grimmig dreinschauenden Gesichter.

Es ist gewiß schwierig, solche mehr schlecht als recht entworfenen Gestalten im übrigen Werk des Zacharias Junker wieder zu finden. Bruhns zog zum Vergleich den Reiter unter der Kreuzigung des Schneeberger Hochaltars heran, dessen Panzer zwar wie der seines Knappen detaillierter modelliert ist, die aber

100b

beide eine vergleichbar hoch angesetzte und stark eingezogene Hüfte aufweisen. Auf die Ähnlichkeit der Gesichter verwies Bruhns, wozu auch die knapp sitzenden Helme gehören⁶⁵². Das allen diesen Figuren gemeinsame, stark einwärts gestellte Standbein ist bei Junker öfter aufzeigbar, so am oben genannten Schneeberger Altar, am Salvator im alten Bronnbacher Hochaltar oder an dem Mädchen-Grabstein in Eibelstadt⁶⁵³.

Kempter bemühte die kleinere Figur des hl. Wilhelm der Eibelstädter Kreuzkapelle von 1658 (K 15), um die Helden des Neutors dem Werk des Preuß einzuverleiben. Dieser hl. Wilhelm ist jedoch bei aller Ähnlichkeit der Bewegungsmotive, z. B. mit dem Heros zur Linken des Herakles, überzeugender im Bewegungsablauf gestaltet. Wenden sich die Köpfe der Krieger meist in kontrapostischer Verschränkung zum Standbein hin, blickt der Heilige über sein Spielbein. Zudem bestimmt ein einziges Motiv bei ihm alle Bewegungen: Das Aufstützen an der Fahnenstange. Der linke Schildarm kann so locker den Schild halten, ebenso das Spielbein sich frei bewegen. Das schmale Manteltuch unterstützt die einheitliche Bewegung der Figur in großzügig herabfallenden Bahnen. Dieses Tuch unterscheidet sich durch seine lebhaft stoffliche Charakterisierung deutlich von den schematisch und eng gefältelten Mänteln der Krieger. Dazu kommt noch der große schattende Helm im Unterschied zu den engen Hauben Junkerscher Manier.

Preuß beweist damit am hl. Wilhelm eine Schulung in der Figurenbildung, die sich von den Neutor-Statuen so deutlich unterscheidet, daß er auch als ihr Entwerfer nicht in Betracht kommen dürfte⁶⁵⁴. Schon die frühen Bronnbacher Werke, die beiden Abt-Reliefs (K 2. K 4) und der linke Heilige des Bernhard-Altars (K 6), setzen sich in ihrer massigen Körperlichkeit, die dennoch den kontrapostischen Aufbau deutlich erkennen läßt, von den schiefen Gestalten des Neutors ab. Nimmt man noch die Panzerfigur des hl. Ludwig vom Marienaltar (K 21) hinzu, so wird vollends deutlich, daß der Meister dieser in ruhigen, fast klassischen Proportionen gegliederten Figur nicht der Schöpfer der Neutor-Helden sein kann. Es ist Bruhns durchaus zuzustimmen, der sie anhand einiger Parallelen als Werke Junkers wahrscheinlich gemacht hat.

Für den Offizier im zeitgenössischen Kürass über der Außenseite finden sich auch Vorbilder im Werk Junkers, so in dem Visier zum Grabstein des Carol Rudolph Echter v. Mespelbrunn (gest. März 1637) im gräfl. Ingelheimischen Archiv in Geisenheim oder im Epitaph des Joh. Walter v. Kerpen (gest. 6. Febr. 1627) in der Lohrer Pfarrkirche⁶⁵⁵. Standort, Armhaltung und Teile der Panzerung sind vergleichbar, wenn auch die Freifigur im Ganzen derber gearbeitet ist. Die gegenüber den Epitaphfiguren ausgeprägtere Kontrapostik, die sich in der unförmig nach außen gedrückten Hüfte bemerkbar macht, hat sie mit den Statuen der Innenseite

gemeinsam, ebenso die flachgebügelten Falten des Mantels.

Die sechs Keilsteinfratzen der Innen- und Außenseite schließlich sind bisher einhellig Preuß zugeschrieben worden, lediglich H.Gundermann widersprach dem stets herangezogenen Vergleich mit den Fratzen des Roten Baus (K 18), kam jedoch hinsichtlich der Zuschreibung zu keinem neuen Entschluß⁶⁵⁶. Es sind bärtige, stupsnasige Pansköpfe, teilweise gehöhrt und mit Satyrohren. Die beiden äußeren der Innenseite mit einem Ring im Maul und die rechte Fratze der Außenseite sind jedoch deutlich als Abkömmlinge der traditionellen Blattmasken charakterisiert, von denen zwei in reiner Form das äußere Wappen begleiten. Den mittleren Kopf innen zeichnet eine Muschel zwischen dem Gehörn aus. Verglichen mit den Masken des Rathauses (1659) fehlt den Neutor-Masken jene bezeichnende Schärfe und großzügige Bildung, die ihnen den eigentümlichen anthropomorphen Zug verlieh. Mit ihren stark hervortretenden Backenknochen, den schief liegenden Augen, den Stupsnasen und der detailreichen Modellierung gleichen sie viel eher dem von Bruhns so oft beschriebenen Junkerschen Gesichtstypus, z.B. der Personifikation mit den Weintrauben oder der Löwenmaske im Stiegenhaus zum Domkapitelsaal von 1653/54⁶⁵⁷. Dem Bruhns'schen Argument, Masken spielten im Werk Junkers keine Rolle, muß widersprochen werden, denn nicht nur die Wappen im eben genannten Treppenhaus weisen oben und unten größere Fratzen auf, sondern auch das große Hauptwappen der Neutorinnenseite selbst. Sie sind trotz ihrer geringen Größe vergleichbar⁶⁵⁸.

60b;61a

18

86b

Kritik

Preuß ist also weder als Entwerfer noch als entwerfender Bildhauer der plastischen Dekoration nachweisbar. Die von Kempter überbewerteten stilistischen Unterschiede gehören zum Spielraum der Junker-Werkstatt. Der Nachweis des Preuß'schen Anteils am Neutor wird damit doppelt schwierig. Falls er die allgemeine Anlage des Tores und das Figurenprogramm entworfen haben sollte, muß man die Frage beantworten, warum er an der Ausführung nicht beteiligt ist. Das könnte in diesem Fall besondere Gründe haben, die im Abschnitt Baugeschichte genannt wurden. Seine lange baumeisterliche Tätigkeit auf Haltenbergstetten könnte für die Auftraggeber ein Grund gewesen sein, ihn an den Planungen zum Neutor zu beteiligen. Daß er in der Zivil- und Militärarchitektur Autorität besaß, überliefert nicht nur Sandrart, das beweisen auch seine zahlreichen gutachterlichen Tätigkeiten (Q 33;35;41;69;72;75,1) und die Tatsache, daß er zu dem 1651 an Junker vergebenen Ebracher Hochaltar (K 11) ca. 1654 den maßgeblichen Riß zeichnet, der aber nicht von ihm, sondern der Junker-Werkstatt verwirklicht wird. Am Neutor könnte es theoretisch genauso gewesen sein.

Kann nun die Architektur, insbesondere die der Innenseite mit Preuß in Ver-

bindung gebracht werden? Die Quellen nennen nur Fernauer, den Bruhns neben dessen Vorgänger im Hofbauamt, Kaudt, als Entwerfer vermutete⁶⁵⁹. Als Vergleich bietet sich der Laudenbacher Giebel an (K 10), der ungefähr gleichzeitig entsteht und mit größerem, archivalisch begründetem Recht Preuß zugesprochen werden kann als das Neutor. Vergleichbar scheint auf den ersten Blick die allgemeine Gliederung in drei Teile und einen Aufsatz. Auch die Superposition der Konsolen für die Kugeln bzw. Statuen am Neutor zu den Pilastern gehört noch dazu. Die Unterschiede sind jedoch unübersehbar: Gegenüber der glatten Front der Neutorinnenseite ist am Laudenbacher Giebel eine rhythmische Traveenabfolge a-b-a ausgebildet, wobei die Mitte zurückspringt. Den schmaleren und glatten Pilastern fehlen die breiten Rücklagen des Neutors. Das Gebälk ist nur über den Kapitellen vollständig, sonst fragmentiert wiedergegeben. Die Statuennischen des Giebels sitzen rahmenlos in der Wand. Den Umriß bestimmen ruhige, geschmeidige Kurvaturen im Gegensatz zu den spitzen, dazu noch unterbrochenen Linien des Neutors.

Am Giebel tritt uns eine auf Wesentliches konzentrierte plastische Auffassung entgegen, am Neutor eine additive, auf's Detail bedachte Architektur. Wie nun zwar seine Retabel und Grabmäler beweisen, fehlt Preuß keineswegs der Sinn für das Detail, im Gegenteil, doch scheint mir vom überwiegend plastisch behandelten Fuldaer Portal (K 27) aus betrachtet, der Weg eher nach Laudenbach als zur Neutorinnenseite zurückzuführen, wengleich dieses 1668 entstandene Portal traditionell dem Retabelbau verwandter ist als solch eigenständiger Fassadenarchitektur. So gesehen mag die "plastischere" Architektur der Außenfassade mit ihrer vereinheitlichenden Rustika und dem gröberen Detail für Preuß sprechen, doch sind dies, wie oben vorgeschlagen, Elemente, die in erster Linie den Charakter der Festungspforte betreffen, nicht ihren Stil.

Vom Laudenbacher Giebel führt also kein leicht beschreitbarer Weg zum Neutor⁶⁶⁰. Der nüchternen, geradlinigen Sprache der Neutorinnenseite, die als Monumentum Pacis doch in erster Linie einen feierlichen und dekorativen Ton anschlägt, steht die differenziertere Gliederungssprache des Laudenbacher Giebels gegenüber, die so oder ähnlich auch in Würzburg hätte angewandt werden können.

Für die Geradlinigkeit der Innenfassade, z.B. den durchlaufenden Architrav, der durch den Fries aus hellem Gestein noch betont wird, scheint es keinen plausiblen Grund zu geben. Sowohl Sanmichelis Torbauten in Verona als auch die Triumphbögen des Rubens zeigen eine rhythmische Gliederung⁶⁶¹. Unter den Retabeln und Grabmälern des Preuß findet sich gleichfalls nichts Ähnliches von solcher Strenge. Vergleichbares hinsichtlich des Hauptgeschosses trifft man erstaunlicherweise nicht bei Stadttoren oder Triumphbögen an, die drei gleichgroße Arkaden nicht kennen, sondern beispielsweise bei Palladianischen Villenbauten,

speziell deren Eingangs- oder Gartenfronten⁶⁶².

Italienisches, zumal Oberitalienisches, konnte zwar mehrmals bei Preuß'schen Retabeln festgestellt werden, doch kann dies allein nicht als Beweis gelten. Auch die verführerische, von Sandrart überlieferte Nachricht, daß Preuß als Bildhauer und Zivil- wie Militärarchitekt für eine solche Aufgabe prädestiniert gewesen sein müßte, kann letztenendes den entgegengesetzten Befund nicht vergessen machen. Gewiß zeigt sich Preuß in seinen Retabeln und Grabmälern nicht nur im Großen, sondern auch im Detail als abwechslungsreicher Mann, der z.B. nicht stur am gleichen Gebälkprofil festhält. Wohl aber beachtet er stets die tektonisch oder organisch logische Abfolge aller Architekturteile zueinander. In dieser Hinsicht scheinen die frei schwebenden Gebälkschrägen über den Personifikationen gegen Preuß zu sprechen. In einer vergleichbaren Situation, am Giebel des Fuldaer Portals (K 27) unterstützt Preuß den unorthodoxen konvex-konkaven Lauf des Giebelgebälks mit Volutenkonsolen im Wappenfeld darunter⁶⁶³.

27

Wo immer man auch an dem Innentor anklopft, man trifft Preuß nicht an. Wenn er an diesem Bau beteiligt gewesen sein sollte, dann schlägt seine Handschrift, soweit sie aus den Retabel- und Grabmalsarchitekturen auf Größeres extrapoliert werden darf, nicht deutlich genug durch⁶⁶⁴.

Ein kurzer Blick auf die übrigen, in Frage kommenden Entwerfer bringt ebenfalls keine Gewißheit. Junker kann mit Sicherheit ausgeschlossen werden, denn ihm sind nach Ausweis seiner Rahmenarchitekturen die Regeln der klassischen Säulenordnungen nicht geläufig, was an diesem Bau vorausgesetzt werden muß. Fernauer und Kaudt, die beiden damaligen Hofbaumeister, wurden schon genannt. Daneben müssen aber noch der böhmische Ingenieuroffizier Baron Alexander von Claris und der aus Brüssel stammende Militärarchitekt Johann Baptist von der Driesch beachtet werden, die in jener Zeit in Mainz und Würzburg arbeiteten.

Fernauer kam als Mühlmeister 1643 nach Würzburg, um die neue Mainmühle zu erbauen und löste dann 1648 Kaudt als neuer Hofbaumeister ab. Er leitet von da an die Fortifikationsarbeiten am Marienberg und verdient dabei vor allem als Fuhrunternehmer⁶⁶⁵. Er zeichnet aber auch 1653 zwei Stadtpläne, die dem Kurfürsten nach Regensburg geschickt werden⁶⁶⁶. In den Jahren 1652/53 kann Fernauer wegen schwerer Krankheit seiner Aufsichtspflicht am Marienberg oftmals nicht genügen⁶⁶⁷. Als Architekt ist er kaum zu fassen. Nur ein einziges mal wird sein Name bei dem Kirchenneubau in Grünsfeld (1659) genannt⁶⁶⁸, den er zusammen mit dem Werkmeister des Domkapitels Heinrich Eberhardt errichtete. Dieser große Bau weist außer einer Empore und zwei mit Statuen besetzten Portalen, die an die beiden Kirchenportale in Erlabrunn (1655) von Eberhardt erinnern, nichts mit dem Neutor Vergleichbares auf⁶⁶⁹. In dem gelehrten Mühlmeister Fernauer

80a

muß man wohl in erster Linie den erfahrenen Baupraktiker sehen, weniger den Architekten, der zu einem künstlerischen Entwurf fähig gewesen wäre.

Von der Driesch soll 1653 als Salzburger Hofbaumeister nach Mainz gekommen sein, um dort die neuen Befestigungen zu leiten⁶⁷⁰. Daß er, wie von Kahlenberg und Seberich vermutet, tatsächlich mit Fernauer die Würzburger Fortifikation leitete, erweist ein neuer Aktenfund⁶⁷¹. Danach muß er, wahrscheinlich wegen ungenügenden Leistungen, spätestens im Dezember 1656 die Oberleitung an Claris abgeben. Von Driesch ist bisher nur der Bau einer Kirche in Markt-Werfen bekannt⁶⁷², den er von 1652 bis 1657 leitet. Dieser äußerst nüchterne, rechteckige Kirchenbau ohne Chor und Querhaus mit rechteckigen Fenstern verrät ganz und gar den praktisch denkenden Ingenieur-Offizier. Als solcher kommt auch er kaum für den Entwurf des Neutors in Betracht⁶⁷³.

Baron Alexander v. Claris schließlich soll nach v. Freeden das Würzburger Fortifikationswesen von 1651 bis 1659 geleitet haben. Sicher ist, daß er bis Juni 1653 in Bambergischen Diensten stand, was ein von ihm in italienischer Sprache verfaßter Brief beweist⁶⁷⁴. Kein geringerer als der Würzburger Statthalter, Domdechant J.H.v. Rosenbach, berichtet nun in einem Brief vom 9. März 1657 an Graf Melchior v. Hatzfeldt, der wegen der Stadtbefestigung um seinen Garten am Rennweg bangt, daß Claris, der aus Bambergischen Diensten gekommen sei, Driesch nunmehr abgelöst habe⁶⁷⁵. Als Bamberger Architekt ist er 1656 noch mit dem Umbau des Chores der Pfarrkirche in Heiligenstadt beschäftigt, was J.K. Eberlein bekannt gemacht hat⁶⁷⁶. 1656 wird er in Mainz als Obristzeugmeister vereidigt, soll aber auch als Ingenieur Pläne für die Verteidigungswerke zeichnen. Als Zivilarchitekt errichtet er auch einige Häuser für das Mainzer Domkapitel⁶⁷⁷. Kurz vor seinem Tode 1659 muß er noch einen schönen Entwurf für die neue Stift Hauger Kirche abgegeben haben, der aber zu aufwendig ausgefallen war und deshalb abgelehnt wurde⁶⁷⁸. Dieser unbekannt gebliebene Entwurf läßt keinen Zweifel daran, daß Claris neben Kaudt zu den schöpferisch tätigen Architekten jener Zeit gezählt werden muß. Als geübter Cavaliers-Architekt, wie man ihn wohl bezeichnen kann, könnte er gut der Mann gewesen sein, der die vielfältigen Probleme der Doppeltoranlage in fortifikatorischer wie ideell baukünstlerischer Hinsicht zu lösen vermocht hätte. Da Claris aber nicht vor Dezember 1656 in Würzburg nachgewiesen werden kann, muß es fraglich bleiben, ob er für das Neutor Entwürfe geliefert haben kann, zumal er einstweilen nicht vor 1652 in Bamberg fassbar ist.

Michael Kaudt schließlich scheint seit dem Verlust seiner Hofbaumeisterstelle ca. 1650 - wiewohl er bis an sein Lebensende seine Bestallung behält - nichts mehr für das Hochstift gearbeitet zu haben. Seine Würzburger Tätigkeit erstreckt

sich auf ausschließlich beratende Gutachtertätigkeit für das Domkapitel. 1652 bemüht er sich in Trier um eine neue Stellung. Seine Werke, besonders die dreiteiligen Emporen in Eibelstadt und Laudenbach sind von einer Grobheit, die sich mit dem Neutor nicht messen können⁶⁷⁹.

K 43: Ein Titelblattentwurf für den Kalender des Würzburger Domkapitels, 1665

Quellen: Q 84

Lit.: Kempfer 1925, 61.

W.M.Brod, Mainfränkische Kalender aus vier Jahrhunderten. Inkunabel- und Wappenkalender. Festgabe der Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte zur 1200-Jahrfeier 1952, 30ff., Abb.7.

Ausgeschieden

Kempfer fand die Quellen, W.M.Brod später auch zwei Exemplare (1668, 1672) dieses Kalenders im Mainfränkischen Museum, die zur Zeit jedoch wieder unauffindbar sind⁶⁸⁰. Da ich das von Brod abgebildete Titelblatt des Kalenders 1672 aus stilistischen Gründen nicht für eine Arbeit des Preuß halte, soll seine langwierige und verworrene Entstehungsgeschichte nur knapp referiert werden. Brod gibt eine ausführliche Beschreibung des Stiches und beurteilt ihn, in Unkenntnis der vollständigen Quellen, als Werk des Preuß und des Nürnberger Stechers Sandrart.

61b

Der Würzburger und Bamberger Domherr Joh.Philipp von und zu Franckenstein legt dem Kapitel am 28.März 1665 eine aus Bamberg geschickte Visierung vor. Bischof Schönborn sei damit einverstanden und wolle zu den vom Stecher geforderten 80 Rthlr. 60 beitragen⁶⁸¹. Die nächsten Überlegungen gehen dahin, daß man die Agnaten-Wappen besser getrennt drucken lassen sollte, was man Franckenstein in Bamberg mitteilen will⁶⁸². Am 14.Juli weist Dechant Rosenbach den Herren "2 projecte" mit der kritischen Bemerkung vor, "darin baidere HHn: Praelaten dhumbpropsten undt dhumbdechanten Wappen höher alß Ihrer Churfürstl: Gnaden-gesetzt, in einem zwar, waß geringers herunder, in dem anderen aber, waß höher, darin aber der stich schöner heraus komme"⁶⁸³. Schönborn soll zwischen beiden entscheiden. Seine Antwort am 3.August (Q 84) fällt negativ aus: Dem Entwurf des Bamberger Stechers (es ist nur von einem die Rede) fehle die rechte Proportion, den Personen Gestalt und Postur und im übrigen sei "viele gehoritzel". Die dem Bamberger Stecher schon bezahlten 50 Rthlr. solle man in den Wind schlagen und besser den Maler de Rüll damit beauftragen, aus den Niederlanden, wohin er gerade zu reisen gedenke, einen Entwurf mitzubringen.

Schon am 11. August trifft eine weitere Antwort Schönborns ein, daß er den "andervierten von Hannß Philipßen gemachten Entwurff...nach annotirten puncten von dem Johann Baptista mahlern" (Q 84) akzeptiere. Man hatte also einen Entwurf des Preuß, der vier Varianten enthielt (?), nach Mainz geschickt, wo er von dem offenbar gerade dort weilenden de Rüll begutachtet und in einigen Punkten korrigiert worden war.

Zwei Tage später erreicht die Domherren ein Bittbrief des abgewiesenen Bamberger Stechers Johann Georg Seuffert, das angefangene Werk vollenden zu dürfen, zumal es ihm unmöglich sei, die bereits erhaltenen 50 Rthlr. zurückzuzahlen.

Man beschließt einen (bislang unbeachteten) Kompromiß, indem "baide, das Bambergische undt des bildthauers visierung, dem Sandrath nacher Nürnberg" überschickt werden sollen und man "vorhero dessen Sentiment hierüber auch vernehmen sollte, undt könnte zu einem gemeinen Calender der Bambergische Entwurff vielleicht dienen, wann es nit zu vil kosten würdte, uf den fall, der Sandrath des Hannß Philipßen entwurff für besser halten sollte" (Q 84). Mit Sandrart will man über den Maler Onghers Verbindung aufnehmen. Das Domkapitel will also die bereits investierten Gelder nicht so leicht in den Wind schlagen wie Schönborn.

Mit dem Kupferstecher-Dilettanten Seuffert bestand offenbar schon ein Vertrag, denn er meldet sich am 30. September⁶⁸⁴ noch einmal mit einer anderen Visierung und der Bitte, "ihn crafft des ding Zettels das werckh verfertigen zu lassen". Eventuelle Fehler will er korrigieren. Er erhält die ernüchternde Antwort, "daß für dißes hohe ansehnliche Stiff das Werckh nit annehmlich, in deme Ihre Churfürst: Gnaden solches nit approbiren theten, mann auch gelegenheit, umb geringers geldt, ein bessers werckh stechen zu lassen". Das Geld solle er behalten, "zumahlen mann albereit anderwertig ein anders anbefohlen hette, immittelst aber pleibe der Stich biß zu Ihrer Churfürst:Gn: ankunfft in suspenso...". Man hat also den Stich in Auftrag gegeben, will aber Bischof Schönborn die endgültige Entscheidung darüber überlassen.

Für welchen Entwurf hat sich aber nun (vermutlich Jakob) Sandrart, dessen Signatur auf dem Kalender fehlt, entschieden, für Preuß oder Seuffert? Die mit Wappen reich verzierte, siebenteilige Schauwand mit hervorgehobener mittlerer Nische verletzt in der willkürlichen Anwendung der Perspektive alle diesbezüglichen Grundsätze in solchem Ausmaß, daß man dem Gestalter des kurz zuvor entstandenen Marienaltars im Dom (1662. K 21) dieses niemals zutrauen kann. Selbst wenn nur partiell perspektivische Wirkung angestrebt worden sein sollte, ist auch dies in der Architektur nicht konsequent durchgeführt worden. Aber gerade auf

eine sauber und schön gezeichnete Architektur scheint man in dieser Jahrhunderthälfte Wert gelegt zu haben, weshalb bevorzugt Bildhauer und Architekten mit solchen Aufgaben betraut wurden⁶⁸⁵. Die abwechselnd rundbogig und gerade architravierten Achsen sind mit den Bistumsheiligen Andreas, Bonifatius, Burkardus und Herzog Gisbert sowie den großen Wappen Propst Strombergs, Churfürst Schönborns in der Mitte (mit den Büsten der Frankenapostel darüber) und Dechant Rosenbachs gefüllt. Das Bischofswappen kommt dabei, wie anfänglich an dem Bamberger Entwurf kritisiert, tiefer als die Nebenwappen zu stehen. Diese, als auch die zahlreichen Agnatenwappen auf den Pfeilern, erinnern in keinem einzigen Fall an ein bekanntes Muster des Preuß. Niemals findet man bei ihm solch ungeschickte und kraftlose Formen. Auch die etwas plastischeren Wappen und Inschriftkartuschen auf dem Sockel tragen nicht seine Handschrift, ebenso die auf einem "Fuß" stehenden Wappen im oberen Teil.

61b

Die Figuren schließlich sind so mühsam in den erdrückenden Wappenwust hineingezwängt, wie man es dem ungeschicktesten Bildhauer nicht zutrauen möchte. Der Bonifatius ist mit keiner Faser seinem steinernen Fuldaer Namensvetter von 1668 (K 27) verwandt und die Panzerfiguren Kaiser Pipins und Karls des Großen haben in ihrem unsicheren Stand ebenfalls keinen Bezug zu dem hl. Wilhelm in Eibstadt (1658. K 15) oder dem hl. Ludwig am Marienaltar (1662. K 21). Die kleine Figur der Himmelskönigin über der Kiliansbüste ist gleichweit von der Münnerstädter Rosenkranzmadonna (1642. K 5) wie der trauernden Maria im Wechterswinkler Hochaltar (1680. K 38) entfernt.

Bei alledem fühlt man sich an Schönborns Kritik des Bamberger Entwurfes erinnert: Die Verstöße gegen Proportionen im Ganzen, der Stellung der Figuren im Speziellen und dem unschönen, alles überspielenden "gehoritzel" des Wappenschmuckes.

Ähnlich lassen sich auch die wenigen erreichbaren Stichprodukte des Bambergers Seuffert beurteilen⁶⁸⁶. Seine Wappen sind von ähnlichem Muster und der gleichen ungeschickten Zeichnung. Der gleiche Mangel an richtiger Perspektive, Schönheit und Proportion. Der kräftige, auf Licht und Schatten achtende Stecher des Kalendertitels hat da noch einiges zum Erträglichen gewendet. Mit Sicherheit steht kein Preuß-Entwurf dahinter und mit noch angebrachtem Vorbehalt kann es als Werk dieses Bamberger Dilettanten gelten, der auch sonst noch Kalenderblätter entworfen und gestochen hat⁶⁸⁷.

80b

Der Kalender hat denn auch in der Folgezeit niemals gefallen, was die zahlreichen, aber bis 1700 vergeblichen Bemühungen um Abänderung beweisen⁶⁸⁸.

Zunächst erfährt man 1671 die merkwürdige Nachricht anlässlich der renovierten Wappen der Domherrn für den Kalender des Jahres 1672: "das grosse blat

lassen Ihre Churfürstl: Gnaden stechen⁶⁸⁹. Da nach Brod die beiden Exemplare 1668 und 1672 identisch sind, kann es sich nicht um ein neues Titelblatt handeln. Vielleicht ist lediglich gemeint, daß die Druckkosten der Kopfleiste im Gegensatz zu denen der Domherren von der Hofkammer übernommen werden, dann wäre es ein Irrtum des Schreibers. Vielleicht war ein reinigender Nachstich gemeint.

Jedenfalls wird spätestens 1683 durch den Stecher Christian Johann Petzold das gleiche Blatt noch einmal mit geringfügigen Änderungen im Detail gestochen⁶⁹⁰. Dieser Nachstich verwundert angesichts der schon dem Original entgegengebrachten Kritik, die Bischof Guttenberg 1686 massiv erneuert: Alle Domstifte hätten schönere Kalender, ja sogar die Nebenstifte⁶⁹¹. Man will sich mit Petrini und anderen Künstlern unterreden und in Trier wie Mainz anfragen, wer die dortigen Kalender gestochen hat. Auch der Würzburger Jesuitenpater Waill, "welcher schöne inventiones habe", wird gebeten, und fertigt auch einen Entwurf, der zwar gefällt, aber noch verbessert werden könnte, "wann die vornembst Stätt im Bistumb undt die Vestung Königshofen undt andrer orth mehr mit in Austheilung darinnen kommen möchte, auch dieses dabey observirt wordten, das Beata Virgo Christum in handt trage, undt gleich gegen Gott Vater hierüber Spiritus Sanctus darüber gesetzt seye, also übelaus gleichsamb dörfen von denen A catholicis gedeutet wordten, das mann die Mutter Gottes in Sanctissimam Trinitatem rechnen thue undt weillen die domb Kirch Domus Salvatoris genannt würdt, als könnte wohl ein andrer h... repraesentirt wordten, item so seye Rex Pipins ausgelassen, undt Sty.Kilianus so doch hoch Stiffts Patron und dem heiligen Bonifacio billich vor undt nicht nach zusetzen"⁶⁹².

1688 überreicht der Frankfurter Bildhauer J.Wolfgang Fröhlicher, zusammen mit dem Hochaltarmodell einen Kalenderentwurf⁶⁹³. Wegen der "frantzösischen troublen" verläuft dieser Plan im Sande, wird aber 1691 von Guttenberg energisch wieder aufgegriffen "indeme der jetzige gar zu unansehnlich und zu schlecht". Er nimmt den Trierer Kalender als Vorbild⁶⁹⁴. 1696 hört man von neuerlichen, viel zu großen und damit zu teuren Entwürfen, deren "invention gerühmt wird"⁶⁹⁵. Ein Jahr später hat Onghers einen "gar zu einfältigen" Entwurf vorgelegt. Es sei niemand da, der die Architektur recht verstehe, "welches doch das nothwendigste". Auch Joh.Michael Maucher habe davon in seinem Ratskalender nicht viel spüren lassen. Das Projekt des Baumeisters (Georg Bayer? Dombaumeister) sei zu groß und weitläufig, stifte nur Konfusion. Man will sich daraufhin erst über den notwenigsten Inhalt klar werden, damit danach ein "Architecto...auch leicht seine außtheylung machen" könne⁶⁹⁶. Diese Bemühungen enden in dem von Bildhauer Johann Caspar Brandt im Jahr 1700 entworfenen Kalender⁶⁹⁷.

K 44: Das Epitaph des Domherrn Johann Richard von und zu Franckenstein
in der Würzburger Domsepultur (gest. 1675)

Quellen: ---

Lit.: J.O.Salver, Proben eines hohen teutschen Adels, 1775, Abb.S.545.

A.Amrhein, Reihenfolge und Mitglieder des adeligen Domstiftes zu Würzburg, St.Kilians-Brüder genannt, II, 742-1803, AU 33(1890)147.

KDB Würzburg, 1915, 122, Nr.13.

Kempter 1925, 52, 130.

Ausgeschieden

Die von Kempter ausgesprochene Zuschreibung dieses ca.1,50m großen Bronzeepitaphs an Preuß kann aus verschiedenen Gründen nicht akzeptiert werden. Über seine Entstehungszeit liegen keine Nachrichten vor, und diese kann erheblich nach 1675 liegen, wie das 1697 errichtete Bronzeepitaph für den 1687 verstorbenen Domherrn F.C.v.Rosenbach im Dom beweist⁶⁹⁸.

Der 67jährige Domscholaster Franckenstein⁶⁹⁹ ist als Brustbildnis in Form eines Medaillons wiedergegeben. Die Gestik mit der segnend erhobenen Rechten und dem eucharistischen Kelch in der Linken entspricht der Tradition, wie sie z.B. auch am Stromberg-Epitaph (K 39) begegnet. Die Verkürzungen der Arme sind dabei recht kläglich ausgefallen. Der ovale Rahmen wird von Wappen, der Inschrift und Knorpelwerkeinrollungen wie ein Wappen eingefasst. Die Konzentration liegt auf dem in Dreiviertelansicht wiedergegebenen Porträt. Darin dominieren Details in einem Ausmaß, daß die Gesamtvorstellung darunter leidet, oder, wie Kempter formulierte, "es ist nicht von innen, sondern von außen erfaßt und wiedergegeben"⁷⁰⁰. Der Kopf des Stromberg von Preuß (1681, K 39) steht daneben wie ein Monolith, trotz der dort beobachteten, starken Binnenzeichnung.

Sollte der greise Preuß in seinen allerletzten Werken einer solchen Detailsucht verfallen sein? Wohl kaum. Die von Kempter⁷⁰¹ bemerkten verwandten Auffassungen in den Gesichtszügen des Franckenstein, Stromberg und Rieneck (K 33) vermag ich nicht zu erkennen. Selbst die beiden frühen im Flachrelief gehaltenen Bronnbacher Porträts (K 2. K 4) benutzen die zur Verfügung stehende Fläche nicht derart als Modelliermasse wie der Bildhauer des Franckenstein.

Details wie auch die gesamte Rahmenform sprechen noch stärker gegen Preuß, Gestalt und Durchbildung der Hände lassen die von Preuß gewohnte Sorgfalt vermissen. Dem Blumenmuster der Kasel fehlt die ordnende Hand. Das überaus weich geknetete Knorpelwerk, das eher Muschelwerk heißen müßte, ist weit entfernt von der Präzision und Kraft des Hauptwappens am Stromberg-Epitaph (K 39). Asymmetrien wie bei den unteren Agnatenwappen sucht man bei Preuß vergebens. Auch die leblos gekrümmten Namensbänder über den Agnaten

62

57a

passen nicht zu ihm, vgl. die Engelsköpfe in St.Burkard (K 25).

Von Preuß kann dieses schwache Werk nicht einmal entworfen worden sein, auch seinem Gesellen J.M.Rieß möchte man es nicht zutrauen, in Erinnerung an seine frühen Werke in Bildhausen (K 36.1679) und Randersacker (K 48.1683). Bei J.C.Brandt finden sich vergleichbar lappige Formen in der Ornamentik, aber er bevorzugt von Anfang an den Akanthus⁷⁰² und unsicher zerfließende Entwürfe dieser Art sucht man auch bei ihm vergeblich. Möglicherweise ist es, wie die meisten Würzburger Bronzewerke, eine Nürnberger Arbeit. Aber angesichts der Tatsache, daß der Würzburger Schreiner Sebastian Betz für das eingangs erwähnte Bronzeepitaph F.C.v.Rosenbach (1697) das Gußmodell für die Gießer Sebald und Ignaz Kopp anfertigt, muß man sich weitere Möglichkeiten offen halten.

K 45: Das Modell zum Domhochaltar und zwei Altäre S.Laurentius und Corpus Christi, 1684/86

Quellen: s.Text

Lit.: Kempter, 1925, 14, 63 Nr.12, 136-145.

K.G.Scharold, Geschichte und Beschreibung des Kiliansdoms zu Würzburg, in: AU IV (1837) I.Heft, 63ff.

A.Amrhein, Beitrag zur Baugeschichte der Würzburger Domkirche. Kunst und Wissenschaft. Beilage zum Fränkischen Volksblatt 1908, Nr. 10 - 26. 16.März - 20.Juli.

Fraglich

Kempter, der auf Scharold fußend, eine ausführliche, aber unkritische und nach heutigen Erkenntnissen in archivalischer und kunsthistorischer Hinsicht unzureichende Geschichte des Würzburger Domhochaltars schrieb⁷⁰³, wies auf Scharolds Rechnungsauszug zum Preuß'schen Hochaltarmodell hin, der vollständig so lautet:

"Dom Joh.Phil.Preiss, bildhauer
1684-85 41fl dem bildh(auer) abschl(ag), wegen den beeden Altären
1685-86 30fl ihm bildh(auer) wegen des Modell zum hohen altar
79fl zu völliger bezahlung der beeden altäre ihm"⁷⁰⁴.

Die Notiz enthält also auch noch die Nachricht zu zwei Altären, worauf Kempter nicht einging. Darüber am Schluß. Ob der anonym angeführte Bildhauer mit Preuß identisch ist, das kann man letztenendes Scharold nur glauben, Sicherheit gibt seine Notiz nicht, zumal er dieses Modell in seiner Schrift über den Würzburger Dom in die Zeit nach 1689 zu datieren schien⁷⁰⁵. Da aber im Zeitraum 1684/86 tatsächlich im Auftrag des Domkapitels zwei Domaltäre entstehen, wird zumin-

dest das Datum 1685 seine Richtigkeit haben.

Aus den Besitzstreitigkeiten, die um das Modell entstehen, erfährt man den Auftraggeber: Es war der Domdechant Franz Christoph v.Rosenbach, der am 23. März 1687 stirbt und die Hälfte seiner Hinterlassenschaft für den geplanten Hochaltar stiftet⁷⁰⁶. Für einen anderen Rosenbach, den Landrichter und Propst in Wechterswinkel, Franz Conrad, hatte Preuß wenige Jahre zuvor den Hochaltar errichtet, der offenbar gefallen hatte (K 38). Nach dem Tode Rosenbachs gerät das Modell in die Hände des Domherrn v.Ostein, dem er es angeblich verehrt hatte. Von diesem fordert es das Bauamt zurück, da es die Kosten ausgelegt hatte. Das Amt gibt sich jedoch mit einer finanziellen Entschädigung zufrieden⁷⁰⁷. Es verblieb demnach im Besitz des jungen v.Ostein, dem es offenbar gefiel, so daß es für die weiteren Planungen aus dem Blickwinkel geraten sein könnte.

Die wenigen erhaltenen Bauamtsrechnungen des Domkapitels nennen Handwerker- und Künstlernamen mit unterschiedlicher Frequenz, so daß von dieser Seite kein Argument beizubringen ist⁷⁰⁸.

Um überhaupt eine Aussage über die Gestalt dieses Modells wagen zu können - das groß genug war, um im Rosenbach'schen Hof abgestellt werden zu können⁷⁰⁹ - muß kurz die darauffolgende Planungsphase skizziert werden, die noch von einem vierseitigen, klassischen Ziborium ausgeht.

Im Februar 1687 erreicht das Domkapitel der Abriss des neuen Hochaltars des Straßburger Münsters⁷¹⁰, der Bischof Guttenberg "wohlgefallen hette"⁷¹¹. Die Gestalt dieses 1759 durch Feuer zerstörten Bronzeziboriums ist seit der Publikation eines Stiches und einer Zeichnung durch Ernst Guldan bekannt⁷¹². Ein wichtiges Element dieses in der Vierung aufgestellten Hochaltars muß die Würzburger Domherren sofort beeindruckt haben, die monumentale französische Königskrone, die das wie einen Kuppelbau aufgefaßte Ziborium bekrönte. Hatte sich in Berninis Louvre-Projekten die dort vorgeschlagene Krone nicht durchgesetzt, hier wirkt sie nach der Wiedereroberung Straßburgs durch Ludwig XIV. (1681) wie eine politische Demonstration. In der gleichen Sitzung, in der über den Straßburger Altar berichtet wird, stellt man sich den eigenen Hochaltar mit einer hölzernen Herzogshaube bekrönt vor⁷¹³, ein Element, das schließlich auch zur Ausführung gelangt.

Daß man zu diesem Zeitpunkt auch noch am mehr oder minder quadratischen Grundriß festhält (also in Anlehnung an Riemenschneiders Ziborium über quereckigem Grundriß⁷¹⁴), geht aus den Beschreibungen des aufwendigen Hochaltarmodells hervor, welches der Frankfurter Joh. Wolfgang Fröhlicher in der Zeit zwischen dem 12. Juli und dem 6. November 1687 anfertigt und in Würzburg abliefern⁷¹⁵. Das Modell, welches vier Soldaten zum Bischof hinaus nach Rimpfing tragen, habe

"vierley form und arth" und die beiden Herren Schönborn, von Dechant Stadion um Rat gefragt, schlagen die Version "mit 2 seilen (Säulen) mit messing geziehret" vor, welche auch dem Bischof zusagt. Er entscheidet sich für schwarze Marmorsäulen mit metallendem Zierrat und für 14 lebensgroße und 28 kleine Engel.

Dennoch wird am 21. Februar 1688 noch ein weiteres, wohl gezeichnetes "Modell" Fröhlichers begutachtet, das aber auf klare Ablehnung Guttenbergs stößt: "ratione formae da seye bey itzigen Modell das licht nicht genug menagirt, und benehme gar zu vil platz auf dem Chor, und seye kein proportion, so wären auch gar zu vil Statuae dabey; der Statuen altar nach dem vorhandnenen Modell thete seiner hochfürstl. Gnaden am besten gefallen und wäre am zulengligsten, daß nur 4 Statuen darzu kämen, alß Statua St. Kiliani cum Sociis und die Mutter Gottes oben auf"⁷¹⁶. Dieser kritisierte Entwurf glich vielleicht dem figurenreichen Riesenportal Fröhlichers im Ostchor des Trierer Doms, das im Juni 1687 begonnen wird⁷¹⁷, während sein erstes großes Holzmodell, das Guttenberg als Statuenaltar bezeichnet und das mit "Bügeln" und Festons versehen war, auch mit vier Figuren nach Guttenberg'scher Vorstellung auskommen kann.

Die "vierley form" des Modells ist am leichtesten an einem vierseitigen Ziborium vorstellbar, weniger gut z.B. an einem herkömmlichen Retabel, das die Bildhauer gewöhnlich im Abriß halbiert, also alternativ vorstellen, wenngleich sich auch darin im Auszug und an anderen Stellen oder durch Tekturen beliebig viele Variationen herstellen lassen. Die favorisierte Version "mit den 2 Säulen" ist vielleicht so zu verstehen, daß in Anlehnung an den Straßburger Altar (der Abriß sollte Fröhlicher auch gezeigt werden), der vor einer über Eck gestellten Pfeilerarchitektur eine Säule besaß, Fröhlicher an dieser Stelle Doppelsäulen vorsah. Der Grundriß wäre dann schon einem Oktagon nahe gekommen.

Am 13. Juli 1688 heißt es anlässlich eines Modells, das Bischof Guttenberg Dechant Stadion zugesandt hatte und von dem unklar bleibt, ob es sich um ein neues oder das alte Fröhlichers handelt, daß die vier Seiten des Hochaltars mit den Wappen des Bischofs, des Domkapitels und der beiden Stifter Rosenbach und Walderdorf geschmückt werden sollen, woraus zweifelsfrei die Vorstellung eines traditionellen Ziboriums hervorgeht⁷¹⁸.

Der Vorgänger des jetzigen Dettelbacher Gnadenaltars, der unter Beteiligung des Mainstockheimer Bildhauers Joh. Michael Rieß in den Jahren 1687/91 entstand⁷¹⁹, vermittelt wahrscheinlich bis zu einem gewissen Ausmaß den damaligen Planungsstand zum Domhochaltar. Bischof Guttenberg ist als Mitstifter dieses billigeren Holzaltars überliefert⁷²⁰. Der nur in Stichen überlieferte Altar erhebt sich über vierseitigem Grundriß, aber mit abgeschrägten Ecken, so daß ein oktogonales Muster entsteht. Die Stützen bestehen aus einem Pfeilerkern, der seitlich von

zwei Spiralsäulen begleitet wird. Vor den Pfeilern stehen die vier Evangelisten auf Konsolen, auf der Attika des Gebälks vier Engel. Die vier volutenförmigen Baldachinstreben tragen als Bekrönung gerade jenen für Würzburg gedachten Herzogshut. Schwere Festons, die Fröhlicher ebenfalls erwähnt (die auch in Straßburg vorkamen), hängen in die Mitte hinein. Möglicherweise überliefert die Dettelbacher Stützenlösung die von Guttenberg und den beiden Schönborns am Fröhlicher-Modell bevorzugte Version mit den zwei Säulen.

Etwas anderes als ein vierseitiges Ziborium dürfte auch das Preuß'sche Modell kaum vorgestellt haben. Ein solches Altarwerk hatte Preuß höchstwahrscheinlich als Gnadenaltar 1654/58 für die Wallfahrtskirche Laudenschlag geschaffen (K 12). Dort orientierte er sich mit vier Weinrankensäulen gewiß an den klassischen, streng quadratisch ausgeteilten Ziborien Roms, oder, was näher lag, an den gerade im Bamberger Dom aufgerichteten Baldachinen des Justus Glesker. Auch der Herzogshut war gewiß noch kein Bestandteil seines Modells. Freilich sollte der Würzburger kein Gnadenbild, sondern nach den Vorstellungen Bischof Schönborns einen großen Tabernakel mit den Silberbüsten der Stiftspatrone Kilian, Kolonat und Totnan aufnehmen, die mittlerweile nach Entwurf des Onghers von dem Augsburger Goldschmied Georg Reuschel angefertigt worden waren (1676)⁷²¹. Hinzu sollten vielleicht noch die Silberstatuen (Büsten?) der weiteren Stiftsheiligen Andreas und Burkard kommen (1677), denn im schließlich ausgeführten Altar waren dann fünf Büsten zu sehen⁷²², die allerdings in einem vierseitigen Altar nur schlecht angeordnet werden konnten.

Aufgrund der bei Preuß erkennbar starken Präferenz des rechten Winkels bei seinen Retabelgrundrissen wird man von ihm einen oktogonalen Entwurf wie in Dettelbach kaum erwarten dürfen. Anders steht es mit der Überlegung, ob Preuß von seinem 1662 geschaffenen Marienaltar in der Konche des Nordquerhauses (K 21) ausgehend, für den Chor ebenfalls einen Konchenaltar vorgesehen haben könnte, wie der schließlich ausgeführte auch besser bezeichnet werden sollte⁷²³. Bei aller Differenz, hier Retabelwand, dort Freisäulen, bestehen zwischen dem nach Plänen von J.C.Brandt (was bisher unbekannt ist) und J.M.Rieß ausgeführten Choralter⁷²⁴ einige generelle Gemeinsamkeiten, so vor allem im halbkreisförmigen Grundriß und der radialen Ausrichtung der Säulen. Auch in der sphärischen Bedachung sind Entsprechungen erkennbar, nicht nur in dem gemalten Engelreigen, die wie die schwebenden kleinen Engel in den Interkolumnien Blumengirlanden trugen⁷²⁵, sondern auch in der Gestaltung des großen, äußeren Bogens, der aus zwei voneinander getrennten Viertelbögen besteht, die durch die Volutenrollungen am Absprung und die stark profilierte Bogenlaibung eher eine Strebevolute des Hochaltars in Erinnerung ruft als eine klassische Archivolte. Im Sinne

20

63

der letzteren ist am Marienaltar der kleine Halbkreisbogen über dem Bild gestaltet.

116b Die von Kilian Stauffer in der Marienkirche der Festung (1701) und von
115a Balthasar Esterbauer in Randersacker (Seitenschiffe, 1704/05 vgl.K 48) geschaffenen Nebenaltäre sind gleichfalls Konchenaltäre, die das Bindeglied zwischen Marien- und Hochaltar darstellen, indem sie einmal den Unterbau vom Marienaltar und zum anderen die Baldachinbekrönung des Hochaltars in freien Akanthusranken paraphrasieren. Diese Beispiele deuten an, daß zur Vorgeschichte des epochalen Würzburger Ziboriums (unmittelbare Repliken in Randersacker, der Großcomburg und Gereuth, vgl.K 48) auch Konchenaltäre gehören können, wie sie der Preuß'sche Marienaltar verkörpert.

63 Die Kernfrage, wer oder was den Wandel von dem anfänglich vierseitigen
115a zum konchenförmigen Ziborium bewirkte, ist meines Wissens noch nicht gestellt, geschweige denn beantwortet worden⁷²⁶. Ob die mit der Ausführung betrauten Würzburger Bildhauer damit etwas zu tun hatten, steht dahin. Rieß, langjähriger Geselle des Preuß, der den ersten zur Ausführung bestimmten Entwurf des J.C. Brandt verbessert und neu zeichnet⁷²⁷, könnte versuchsweise dafür vorgeschlagen werden, da einige seiner wenigen bekannten Retabel immerhin zahlreiche Preuß'sche Gedanken aufnehmen. Rieß war ja 1687 schon zumindest an der Ausführung des Dettelbacher Ziboriums beteiligt gewesen. Im Hintergrund steht jedoch der Hauptmeister des barocken Doms, der italienische Stukkateur Pietro Magno, der ja noch vor dem Akkord mit Rieß (30.März 1701; Akkord zu den 4 Marmorsäulen des Hochaltars am 8.März; Entwurf Brandts vor seinem Tod am 12.Februar 1701) Greiffenclau Entwürfe für die Innenausstattung vorgelegt hatte⁷²⁸. Zu diesem Zeitpunkt (1.Februar 1701) hatte der Bischof die Entwürfe schon gesehen, weshalb sie auch Ende des Jahres 1700 entstanden sein könnten, als man letztmals einen Kostenvoranschlag zum Hochaltar berät⁷²⁹. Nach bisher unbenutzten Akten wird der erste von drei ganz unterschiedlichen Akkorden mit Magno am 12.Februar 1701 unterzeichnet⁷³⁰, und es ist durchaus denkbar, daß er den nunmehr ernsthaft in Angriff genommenen Hochaltar in seine Überlegungen einbezogen hatte.

Laurentius- und Corporis Christi Altar

Die beiden Altäre, für die Preuß 1684/85 wenigstens 120fl erhält, sind gewiß identisch mit den vom Domkapitel gestifteten Altären Corporis Christi und S.Laurentius, für die 1683 ein "Modell" vorliegt:

"Baumeister fragt sich underthenig ahn, ob die bayden neben Altär in dhumb alß Corporis Christi, undt S.Laurentii der überreichten model gemeß, wie groß die statua sollen aufgerichtet werdten, welche alß man besichtigt, und bey St.Laurentio die Cucull (Kukulle, Karthäuserhabit), und der geschorne Kopf abzustellen weh-

re, befunden worden, ist daß übrige gnädig applacidirt worden"⁷³¹.

Als die Altäre 1687 von dem Maler Melchior Ußleber gefaßt und vergoldet werden, erfährt man noch einmal, daß sie als Hauptsache in einer Muschelnische Statuen besitzen, einen Laurentius und einen "Christum flagellatum"⁷³². Daß im Visier zum Laurentius-Altar anstelle des Märtyrers ein Karthäuser-Mönch zu sehen war, verwundert zunächst, doch könnte es gut sein, daß Preuß einen bereits vorrätigen, schon benutzten Entwurf dem Domkapitel allein wegen des Retabelschemas vorlegte⁷³³. Den "Christum flagellatum" wird man sich wohl kaum mit zwei Schergen in einer einzigen Muschelnische vorstellen dürfen. Wahrscheinlich ist ein Ecce homo gemeint.

Da die Altäre vergoldet werden, sind sie gewiß aus Holz gewesen. In der Pfarrkirche Theilheim (bei Randersacker) stehen nun zwei kleinere Nebenaltäre mit Muschelnischen, aber nicht zugehörigen Figuren, die das hierfür gut geeignete Schema des Bronnbacher Bernhard-Altars (K 6) aufweisen, indem die Nische den von schweren Spiralsäulen getragenen offenen Dreiecksgiebel weitgehend ausfüllt⁷³⁴. Eine Volutenkonsole verbindet Nische und Giebel. Das Gebälk kröpft über den korinthischen Dreiviertelsäulen vor, welche auf Piedestalen stehen. Zwischen diesen und der Nische ist ein relativ breiter Wandstreifen mit einem Phantasiekapitell wie ein Pilaster behandelt. Als Schmuck hängen an diesem ornamentalen Kapitell kurze, schwere Festons. Die Nische reicht wie eine Konche bis auf die Mensa herunter, es fehlt also die in Bronnbach ausgebildete Predellenzone. Die neuere Andreasfigur steht zwar wie die Bronnbacher Amplexus-Gruppe auf einem tabernakelartigen Sockel, doch geben dessen Details keinen Aufschluß über seine Entstehungszeit. Als Bekrönung dienen zwei übereinandergesetzte Podeste mit kräftigen Volutenfüßen. Das Feld des unteren zeigt auf dem linken Altar das Christusmonogramm, während das obere mit einem Engelskopf und einem abschließenden Kreuz versehen ist.

Obleich im Ganzen schwerblütiger, weil weniger detailliert, erinnert Vieles an andere Preuß-Retabel, so die Säulen samt Kapitell an Wechterswinkel (K 38), ebenso die Ausbildung des Gebälks. Dafür fehlt den Säulen die Plinthe und den Piedestalen die profilierende Ausfachung. Auch der unscheinbare Engelskopf erinnert nicht an Preuß, ebenso differiert die Muschelform von denen des Ehrenberg- oder Rieneck-Grabmals. Die Übereinstimmungen mit der Preuß'schen Formensprache, angefangen bei dem in Franken sonst nicht nachweisbaren "venezianischen" Retabelschema, sind jedoch stark genug, um dieses gewiß nicht von einem Dorfschreiner geschaffene Retabel mit Preuß zu verbinden.

Wo diese Altäre im Dom standen, ist schwer zu sagen, zumal die ältere Literatur nur einen einzigen Hinweis gibt. Laut F.Friedreich war der zweite Lang-

65a

5a

50

hausaltar auf der Nordseite (von der Vierung aus), der Laurentius-Altar, mit dem späteren (1794) Altarblatt Fesels, 1686 vom Kapitel gestiftet worden⁷³⁵. Als Langhaus-Altar kann er aber ursprünglich wegen seiner Kleinheit und der Statue nicht gedient haben. In Betracht kommt noch das Querhaus oder die Stirnseiten der Tribünen in der Vierung (K 13), wo der um 1700 entstandene Domplan SE 11 kleinere Altäre verzeichnet⁷³⁶, um deren Vorgänger Preuß 1659 Altarschranken gelegt hatte (K 19). Für Altäre an letzterer Stelle schnitzt J.C.Brandt noch im Jahre 1700 "Verblendungen"⁷³⁷ und ein Jahr später vergoldet der Maler Franz Joachim Deuerlein an dem "Corp.Christi u. S.Laurentii Altar" für 2 Rthlr. Kleinigkeiten. Solche Reparaturen leuchten ein, denn die Tribünen wurden 1700 wieder abgerissen, um die Vierung frei zu machen. Damit mußten auch diese beiden Altäre einen neuen Standplatz finden. Spätestens bei der klassizistischen Umgestaltung 1793 werden diese Altäre den Dom verlassen haben.

K 46: Modelle für Reliefs des Kachelofens im Kapitelsaal des Doms, 1688

Quellen: vgl.Text

Lit.: Kempter 1925, 14, 64, Nr.13.

Verschollen; fraglich

Kempters Zuweisung fußt auf einem Aktenauszug Scharolds:

"1688-89. 28fl von den 7 bildern zu dem neuen Ofen in die Kapitelstube zu pousiren"

"41fl wegen verf.(ertigten) Modellen zu den Ofenplatten mit den Historien S.Kiliani et Sociorum"

"Preiß. 12fl für das Steinwerk zu dem Ofen"⁷³⁸.

Dem kann hinzugefügt werden:

"3fl vor 6 lindene britten so zu außstechung der Platten zum neuen offen in die Capitelstuben abgeben worden, Hans Jacob Dhamb Orgelmachern zahlt d.11.Juny 1688"⁷³⁹.

Streng genommen notierte Scharold nur neben der Nachricht zu dem Steinwerk den Namen Preuß, doch da in seinen gewiß nicht vollständigen Auszügen sein Name oder generell ein Adressat des ausbezahlten Geldes fehlt, besagt dies nicht viel. Vermutlich hatte Scharold den Namen Preuß der Überschrift dieser Ausgabenrubrik entnommen. Es wäre die einzige Nachricht, daß Preuß auch figurliche Szenen im Relief gestaltete. Der Kachelofen ist anscheinend verschollen. Zu der Frage, ob Preuß damals noch lebte, vgl. K 45 und S.43f.

K 47: Das Langhausgestühl für den Würzburger Dom, 1688/89

Quellen: vgl. Text

Lit.: Kempfer 1925, 58.

Ausgeschieden

Das Langhausgestühl verbrannte 1945 größtenteils. Die Überreste stehen im Langhaus des Neumünsters. Kempfers Zuschreibung, die sich auf die Überlegung gründete, daß nur der greise Preuß das zu diesem Zeitpunkt altertümliche Knorpelwerk der Stuhlwangen geschaffen haben kann, ist unhaltbar, weil eine ihm unbekannt gebliebene Nachricht die Schöpfer des Gestühls nennt.

1688 macht Domdechant Georg Heinrich v. Stadion das Kapitel auf das schlechte und untaugliche Gestühl aufmerksam⁷⁴⁰. Als Vorbild schlägt er das Gestühl im Bamberger Dom vor. Einstweilen sollen Bretter beschafft werden. Erst am 19. März 1690 wird mit den Schreibern Paulus Behr, Hans Wolf Küchler und Sebastian Bertz (Beetz) der Akkord über 28 Stühle abgeschlossen, nachdem man am 10. März zunächst nur den Stiftsschreiner Behr verdingt hatte "nach Form des würcklich gemachten probstückhs"⁷⁴¹. Für die Fassung wird der Maler Joh. Heinrich Deuerlein gewonnen. "Nußbraunfarb und gebräuchlicher brauner fierniß farb" soll für die Grundierung verwandt werden, während alles Erhabene, Schnirkel und Laubwerk vergoldet werden soll⁷⁴².

Die geschnitzten Stuhlwangen sind in bester wild wuchernder Knorpelstilmanier geschmückt, die an Inventionen eines Donath Horn erinnern⁷⁴³. Lediglich ein Akanthusblatt ziert den oberen Abschluß. Solches Knorpelwerk, zumal wenig phantasievoll und mehr flächig aufgelegt als eigenständig und selbsttragend, ist zu diesem Zeitpunkt gewiß altertümlich, da alle Bildhauer Akanthus oder doch wenigstens Festons und Blumengebinde bevorzugen. Aber zum einen hatte man sich ja das Bamberger Gestühl zum Vorbild genommen - dessen Aussehen und Entstehungszeit unbekannt ist - und zum anderen ist es bei einem Schreiner weniger erstaunlich, wenn er sich in der für ihn ungewohnten Materie älterer Vorlagen bedient⁷⁴⁴. Preuß hat Knorpelwerk niemals in solch symmetrie- und spannungsloser Weise gestaltet. Auch im Detail lassen sich keine Parallelen aufzeigen. Behr dürfte demnach auch keinen Entwurf des Bildhauers benutzt haben. Nimmt man den Reurer-Hochaltar (K 41) als letzten Stand der Preuß'schen Ornamentik, dann müßte man von ihm Akanthus oder Blumengebinde erwarten.

K 48: Der Randersackerer Apostelaltar von Johann Michael Rieß, ca. 1683

Quellen: vgl. Text

Lit.: KDB Würzburg Bezirk, 1911, 112.

Über die bislang unbekanntenen Künstler der fünf Altäre in der Randersackerer Pfarrkirche geben Kirchenrechnungen im Pfarrarchiv und im Staatsarchiv Würzburg Auskunft. Danach wurde der Baldachin-Hochaltar, eine vereinfachte Replik des Domhochaltars, 1710/11 aufgerichtet. Er ist nach Ausweis der Statuen ein Werk des Balthasar Esterbauer, der 1713 den gleichen Altartyp noch einmal für die Großcombung anfertigt. Den Kreuz- und Marienaltar in den Seitenschiffen schuf ebenfalls Esterbauer 1704/05. Ein Jahr zuvor hatte Esterbauer zusammen mit Onghers den Josephsaltar am linken Chorbogen aufgestellt. Dabei hatte er sich offensichtlich an dem älteren Apostelaltar gegenüber orientieren müssen und erlaubte sich nur in der Verwendung des prächtigeren Akanthus einige Veränderungen.⁷⁴⁵ Dieser Apostelaltar am rechten Chorbogen gibt nun hinsichtlich der Datierung und seiner Urheber einige Probleme auf. Aus der Kirchenrechnung 1690/91, S.76 erfährt man dies:

"Ifl Christoph Rachholtz(en) Maynferrern, von dem Altar, welchen herr baltzer bedacht gewesener Pfarr alhier in die Kirchen machen lassen, von Würzburg heraus zue führen, so in hans hönningers seel. 1685^{er} Gotteshaus Rechnung ahnzusetzen vergessen worden."

Die beiden Initialen B B auf dem bürgerlichen Wappen des Retabels können wohl den in der Rechnung genannten Stifter, den Pfarrer Balthasar Bedacht meinen, was uns zugleich die Handhabe gibt, die Quelle mit dem Retabel zu verknüpfen⁷⁴⁶. Danach wäre der Altar also frühestens im Dezember 1684 nach Randersacker gekommen⁷⁴⁷. Scharold las jedoch noch auf dem von Onghers signierten Altarblatt die Jahreszahl 1683, was heute mit bloßem Auge nicht mehr erkennbar ist⁷⁴⁸. Da die Kirchenrechnung 1683 fehlt und die folgenden bis 1685 nichts enthalten, was den Altar betrifft, ist in der Datierung keine Sicherheit zu gewinnen. Auf jeden Fall kam der Altar spätestens 1685 aus Würzburg.

Der Kern des Retabels ist ein regelmäßiger, hochrechteckiger und kräftiger Bildrahmen, dem alles übrige angestückt ist. Den Sockel bildet eine Inschriftentafel, die unmittelbar auf der Mensa aufsteht. Hier springen auch die beiden schweren Volutenkonsolen für die Statuen Petrus und Paulus im rechten Winkel so nach vorne, daß jene neben dem Bild zu stehen kommen. Geflügelte Engelsköpfe mit angehängten Blumenfestons zieren den Rahmen am oberen Ende. Ein aufgebrochener Segmentbogen sitzt dem Rahmen oben unmittelbar auf. Seine Grundlinie ist im stumpfen Winkel so angehoben, daß das Stifterwappen darunter Platz findet. Zwei Engelputten auf den Giebelschrägen halten eine zweite Inschriftentafel.

Das harte, unorganische Nebeneinander von Bildrahmen und angefügten Architektur- und Schmuckteilen hat keine Ähnlichkeit mehr mit den von Preuß bekannten Bildrahmenretabeln in Eibelstadt und Fürnbach (K 15. K 26). Der Mangel an

Proportion und tektonischer Gliederung macht es unmöglich, hinter diesem Altar auch nur einen abgelegten Entwurf des Preuß zu vermuten.

Die Plastik weist uns den Weg zum mutmaßlichen Urheber dieses Retabels. Es sind Werke des Preuß-Gesellen Joh. Michael Rieß, was vor allem die Engel erweisen, die denen seiner späteren Altäre im Stift Haug in allen Belangen gleichen.⁷⁴⁹ Petrus und Paulus lassen sich dagegen weitaus schwieriger einordnen, denn von den ersten bekannten Großfiguren des Rieß, den vier Evangelisten in der Vierung von Stift Haug (1694), unterscheiden sie sich erheblich, so daß man sie ohne archivalische Grundlage nie zusammen bringen würde.⁷⁵⁰ Dennoch können es nur Arbeiten dieses aus dem protestantischen Forchtenberg stammenden Meisters sein. Denn diese Statuen sind fast wortwörtliche Wiederholungen der gleichnamigen Statuen im Auszug des ehemaligen Bildhausener Hochaltars in Unterelsbach (K 36) von 1679. Für diesen Altar nennen die Klosterchroniken Rieß und den jüngeren, aus Ansbach stammenden Gesellen Johann Ammon als Gehilfen des Preuß. Da von den dortigen Statuen Preuß nichts zugeschrieben werden kann, müssen sie Rieß und Ammon geschaffen haben. Die Hauptstatuen der Heiligen Bernhard und Robert stehen Preuß noch nahe, während die Auszugsfiguren weder im Detail noch in der Haltung etwas von Preuß'scher Figurenbildung ahnen lassen. Da man nicht ohne weiteres davon ausgehen kann, daß Rieß auch Schüler des Preuß gewesen ist, liegt die Annahme nahe, daß der jüngere, damals 22jährige Ammon die Hauptstatuen unter Anleitung des greisen Meisters arbeitete, während der schon 30jährige Rieß seine Figuren im Auszug nach eigenen Entwürfen ausführen konnte.

Daß Ammon die Petrus- und Paulusstatuen in Bildhausen und Randersacker nicht geschaffen haben kann, erhellt aus der Tatsache, daß er 1682 in Weidenbach heiratet, also die Preuß-Werkstatt verlassen haben dürfte, um selbständig zu werden.⁷⁵¹ Eine weitere Heirat, nämlich die des Rieß, ist für das Randersackerer Retabel von noch größerer Bedeutung. Rieß erreicht nämlich, daß die Mischehe zwischen dem konvertierten Katholiken Preuß und seiner protestantischen Frau Susanna, geborene Kern, geschieden wird und heiratet diese am 10. Juli 1683 im protestantischen Mainstockheim.⁷⁵² Selbst wenn diese Scheidung für Preuß eine Erlösung bedeutet haben sollte und er mit Rieß in Frieden scheidet, wird man doch wohl kaum annehmen dürfen, daß Rieß nach dem Hochzeitsdatum noch für Preuß oder gar in dessen Werkstatt gearbeitet hätte.

Laut der Kirchenrechnung kam das Retabel aber nun aus Würzburg und nicht aus Mainstockheim. Zwei Möglichkeiten bieten sich an. 1) Das Retabel wurde in der Preuß-Werkstatt von Rieß in eigener Verantwortung angefertigt und vor Juli 1683 vollendet, wofür auch das Datum 1683 auf dem Altarblatt des Onghers spricht, dessen Bilder gewöhnlich ganz zum Schluß den neuen Altären eingesetzt

66

93

49a,b

wurden⁷⁵³. Die Verbringung des Altars hätte sich dann aus unbekanntem Gründen bis 1685 verzögert. 2) Der Auftrag erging an die neu gegründete Werkstatt des Rieß in Mainstockheim, der dann die Schreinerarbeit einem ihm noch bekannten Meister in Würzburg überließ. Es sollte dabei nicht verwundern, daß sich die Randersackerer - fast zur Gänze Untergebene des Würzburger Domkapitels - an einen protestantischen Bildhauer im entfernten Mainstockheim gewandt hätten, denn übelgenommen hat man Rieß die Scheidung und Heirat offenbar nicht, was die zahlreichen Aufträge aus Würzburg oder dem Kloster Münsterschwarzach beweisen⁷⁵⁴. Die Preise des Bildhauers oder sein Können, nicht seine Religion, spielten in jenen Zeiten nicht nur für arme Landkirchen eine wichtigere Rolle⁷⁵⁵.

Nimmt man das Erstere an, unterstreicht dies, was schon in Bildhausen und Wechterswinkel sichtbar wurde, daß nämlich Rieß und andere Gesellen in der Preuß-Werkstatt große Freiheiten genossen, bzw. sich nahmen, um ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. Wo auch immer das Retabel entstanden sein mag, unter den Augen des alten Preuß oder in Mainstockheim, es bleibt ein Werk des Jüngeren. Es offenbart, worauf es diesem ankam: Auf plastischen Schmuck, an dem er, nicht der Schreiner, verdienen konnte. Er war nicht in gleichem Maße Architekt wie Preuß, der seine Bildrahmenretabel nach den Ordnungen der Architektur konzipierte. Rieß hatte darin offensichtlich von Preuß nichts gelernt oder von ihm annehmen wollen, mit ein Grund mehr für die Annahme, daß er erst als fertiger Geselle in die Werkstatt eingetreten war. Um nicht im Negativen steckenzubleiben, darf nicht verschwiegen werden, daß starke Schmuckfreude, die sich der Ordnungen lediglich als Gerüst bediente, zu den Kennzeichen zahlreicher Altäre des letzten Drittels des 17. Jhd. in Franken gehört, wiewohl gerade der Würzburger Kontrahent des Rieß, Johann Caspar Brandt, im Retabelbau noch der Architektur das Primat überließ.

K 49: Das Grabmal des Bamberger Dompropstes Franz Conrad v. Stadion in der Nagelkapelle des Bamberger Doms (gest. 1. April 1685)

Quellen: s. Text

Lit.: K. Sitzmann, Die Gießhütte zu Forchheim, in: Der Fränkische Schatzgräber 12 (1934) Nr. 9, 68, mit Abb.

H. Mayer, Bamberg als Kunststadt, 1955, 100.

Kempter 1925, 29.

A. Amrhein, Reihenfolge der Mitglieder des adeligen Domstifts zu Würzburg... II, 742-1803, in: AU 33(1890), 59.

Dieses große Grabmal stand bis 1838 im nördlichen Querhaus des Doms neben dem von Stadion gestifteten Maria Himmelfahrts-Altar, auch Stadion-Altar genannt. In seinem Testament heißt es in einem am 11. März 1683 datierten Zusatz, daß er 2000 bis 3000 Rthlr. legiere für einen Altar und ein "Epitaphii, vor einem Crucifix kniend groß in Metal gleich Herrn Philippen Valentins hochseel: andenkens (gemeint ist das Rieneck-Grabmal von Preuß), gegen den Vaitsaltar hinüber"⁷⁵⁶. Über seine Entstehungszeit gibt weder die Inschrift noch eine andere Quelle Auskunft⁷⁵⁷. Die Zuschreibung an Preuß geht auf Sitzmann zurück⁷⁵⁸. Kempfer, der das Denkmal ebenfalls erwähnt, war dieser Gedanke nicht gekommen: "Der nächste Schritt (nach dem Ehrenberg), die reine Frontalansicht, ist durchgeführt in dem großartigen Grabmal des Dompropstes F.C.v.Stadion aus dem Ende des Jahrhunderts"⁷⁵⁹.

Der Verstorbene kniet betend auf einem Kissen, frontal aus der großen Muschelnische herausgekehrt. Das Kruzifix, worauf Kempfer anspielte, und das Stadion in seinem Testament forderte - die Vorbildhaftigkeit des Rieneck bezog sich offenbar nur auf das Metall - fehlt. Die Andacht gilt also dem gestifteten Altar, oder dem bronzenen Baldachin-Altar im Peterschor, wohin der Blick schweifte. Hier schlugen sich erstmals römische Vorstellungen nieder, so Berninis Grabmal für den Chigi-Papst Alexander VII.⁷⁶⁰, oder das Breslauer Grabmal für Fürstbischof Friedrich Landgraf v.Hessen-Darmstadt, dessen Kniefigur Domenico Guidi zwar schon 1683 vollendet hatte, die aber erst 1698 in Breslau eintrifft⁷⁶¹. Ob solche Vermittler nötig sind, steht dahin, denn 1677 hielt sich ein weiterer Stadion, der Bischof von Lavant, in Rom auf, woraufhin das Würzburger Domkapitel die Gelegenheit nutzte, um über ihn Modelle zu dem geplanten neuen Domhochaltar zu erlangen⁷⁶².

Die bronzene Kniefigur ist aus zahlreichen Einzelteilen recht ungeschickt zusammengesetzt. Ähnlich wie am Ehrenberg-Grabmal gibt hier ein Sarkophagunterbau der Figur Höhe, wengleich in bescheidenem Ausmaß. Die einfach umfaßte Konche mit einem Segmentgiebel springt am weitesten vor, während kräftige, korinthische Pilaster seitlich zurückversetzt sind. Noch eine Stufe zurück tragen weibliche Tugendstatuen* aus Bronze als Karyatiden ein weiteres Kapitellpaar, welches wiederum, wie die Agnatenwappen auf den Pilasterspiegeln und die Engel-Wappengruppe in der Bekrönung aus Bronze gegossen ist. Aus dem gleichen Material ist auch die von grobem Akanthus umrahmte Inschrift nebst den begleitenden seitlichen Löwen, die wieder als Karyatiden dienen. Die Architektur ist aus einem helleren Stein gefertigt⁷⁶³.

Es ist eine großzügig gedachte, aber wenig sorgfältig entworfene Anlage,

die das Wesentliche, Figur, Inschrift und Wappen mittels dunkler Bronze hervorhebt. Das Figürliche ist von einiger Derbheit im Detail, das man bei Preuß in solch formloser Modellierung nicht findet. Die meiste Mühe hat der Bildhauer auf das feine Faltenwerk des Chorhemdes verwandt. Den gefalteten Händen als auch dem Gesicht ermangelt das lebendige Detail, obgleich der Mund geöffnet und der Blick flehentlich nach oben gerichtet ist. Das Faltenwerk des Untergewandes ist stumpf, als wäre es nur grob auf Holz getrieben worden. Aus der Entfernung ist die Gesamtwirkung reicher, da der groß angelegte Faltschwung dominiert. Er bestimmt auch in besonderen Maße die lebhaftere Erscheinung der beiden weiblichen Personifikationen, denen Attribute fehlen. Sie erinnern wieder an die römischen Vorbilder Berninis und Guidis, nur daß sie hier nicht frei unterhalb der Statue postiert, sondern als Karyatiden der Architektur eingefügt sind. Im Preuß'schen Werk haben diese schlanken, beweglichen Gestalten keinen Platz. Er hätte gewiß auch versucht, die Hauptfigur höher zu stellen, um mit den Nebenfiguren eine pyramidale Anlage zu erreichen, wie er es in Bronnbach (K 6) vorgeführt hatte. Die Wappen sind in ihrer bemerkenswert groben Simplizität bei Preuß undenkbar, was auch für die Löwen gilt. Das geringe ornamentale Talent dieses Bildhauers erklärt auch den kahlen Eindruck dieses Werkes.

Wo der Bildhauer zu suchen ist, in Bamberg oder Würzburg, ist schwer zu entscheiden, da sich in der Würzburger Franziskanerkirche bis 1945 noch ein ganz ähnlich gestaltetes, kleines Steinepitaph für die 1699 verstorbene Margarete v. Stadion befand, das von dem gleichen Bildhauer geschaffen worden sein muß⁷⁶⁴. An die Stelle der Muschelnische ist ein Rahmen getreten und die Verstorbene betet auf einem Sarkophag kniend vor einem kleinen Kruzifix, was nunmehr im Relief dargestellt ist. Seitlich zwei Karyatiden nach dem Muster der rechten in Bamberg. Wappen und Engel gleichen ebenfalls dem Bamberger Vor- oder Nachbild. Die Gewandbildung ist gegenüber Bamberg vielleicht im Stein noch gröber geraten.

Die Existenz allein dieses späten Werkes beweist endgültig, daß Preuß als Urheber nicht in Frage kommt, auch nicht J.M.Rieß, J.C.Brandt, J.M.Maucher oder B.Esterbauer. Von den Bamberger Bildhauern lassen sich J.G.Götz und S.Degler ausschließen.

In der Beurteilung des Preuß'schen Frühwerkes, deren erhaltene Teile sich heute ausnahmslos in der ehemaligen Zisterzienserabtei Bronnbach befinden, stößt man auf die nicht geringe Schwierigkeit, sich mit archivalisch nur dürftig gesicherten Arbeiten auseinandersetzen zu müssen, sowohl bei den beiden Ganzfigurenreliefs der Äbte Feilzer und Thierlauf (K 2. K 4), als auch bei dem Bernhard-Altar (K 6), wozu noch die zerstörte Rosenkranzmadonna in Münnerstadt (K 5) zu zählen wäre.

Diese vier Arbeiten datieren in die Jahre 1637/42. Preuß war damals schon ein reifer Mann, weshalb die Bezeichnung Frühwerk irritieren mag. Sein wirkliches Frühwerk, das in den Jahren 1625/35 entstanden sein müßte, hat sich jedoch weder archivalisch noch in zuschreibbaren Werken, zumindest in Franken, erhalten. Wo er die Zeit nach seiner Lehre bei Michael Kern (1617/19) verbrachte, wissen wir nicht. Sandrart überliefert "Italien und anderswo", wo Preuß sich sowohl bildhauerisch als auch in der Militär- wie Zivilarchitektur geübt haben soll. Danach wäre es denkbar, daß ein bildnerisches Frühwerk in nennenswertem Ausmaß gar nicht existiert. Dazu kommt die Zeit der Schwedenbesetzung in Franken zwischen 1631 und 1634, während der kaum etwas entstanden sein dürfte. Es muß andererseits bei alledem im Auge behalten werden, daß Preuß später stets mit "Bildhauer" unterzeichnet, dies also wohl als seine maßgebliche Profession auffaßte. Dies hat um so mehr Gewicht, als er so auch während seiner baumeisterlichen Tätigkeit auf Schloß Haltenbergstetten unterschreibt, obgleich er dort den offiziellen Titel Baumeister führte.

Seine ersten erhaltenen Werke, die beiden Bronnbacher Grabsteinreliefs (1637 und 1641), deuten in ihrer verschiedenartig aufgefaßten Modellierung an, daß Preuß in den 30iger Jahren noch keine feststehende Handschrift besitzt. Wenn gerade diese Differenzen die Zuschreibung an eine Hand unmöglich machen könnten, haben die im Katalog aufgezählten Übereinstimmungen mit späten und spätesten Werken des Preuß hinsichtlich der Vorstellung einer bischöflichen Gewandfigur doch gezeigt, daß von ein und derselben Hand ausgegangen werden kann.

Was läßt sich darüberhinaus an diesen Relieffiguren erkennen, Zusammenhänge mit seinem ersten Lehrer Michael Kern oder mit anderen? Obgleich Michael gerade im Relief zu großen Leistungen fähig war, scheint ein Vergleich des Feilzer-Reliefs mit einer Ganzfigur, der Statue des Aschhausen-Grabmals (gest.1622), zunächst sinnvoller, da im Relief Ähnliches nicht greifbar ist. Beide stellen ein Bein vor, beide halten in den Händen ihre Insignien und tragen die gleiche Kleidung. Während jedoch Kerns Aschhausen bar jeder kontrapostischen Bewegung

2; 3

122a

steif wie eine Säule aufgerichtet ist, bestimmt am Feilzer das Motiv des sich auf den Stab Stützens den gesamten Bewegungsaufbau der Figur, die kontrapostisch verläuft, was trotz des flachen Reliefgrades deutlich erkennbar ist. Umgekehrt dazu ist das Aschhausen-Gewand von zarter reliefhafter Linearität und Gleichmäßigkeit ohne besonderen Schwerpunkt, während am Feilzer, neben sanft gewölbten Flächen, die Falten deutlicher und konzentrierter hervorgehoben sind. Auch variieren sie stärker, bilden Gruppen und Schwerpunkte. So ungewöhnlich jene starre Blockhaftigkeit des Aschhausen im Vergleich zu den übrigen Statuen Kerns auch sein mag - die in der strengen Tradition des bischöflichen Standbildes ihre Erklärung findet - legt dieser Vergleich doch deutlich die grundsätzlich verschiedenen Auffassungen hinsichtlich des figürlichen Aufbaus und der Gewandorganisation offen.

121b

Auch am 1610 entstandenen Bamberger Grabmal Neithard v. Thüngens hatte Kern die Bischofsstatue vergleichbar säulenhaft und starr wiedergegeben, wenn auch seinem damaligen Stil entsprechend lebhafter modelliert. Das Haupt ist ein wenig geneigt, ohne daß dies dem Körper Bewegung verliehe. Freilich schlägt auch in diesem Werk die traditionelle Strenge durch. Aber auch seine übrigen Freifiguren, z.B. die Vierzehn-Heiligen auf dem Gängel, die Kirchenväter der Würzburger Domkanzel, die Statuen der beiden Dettelbacher Portale, auch die Nebenfiguren des Trinitäts- und des Bernhard-Altars (1628 und 1644) im Kloster Schöntal

98a

⁷⁶⁵ führen niemals einen solchen ruhigen Kontrapost vor wie Abt Feilzer. Oder er übertreibt ihn, wie an der Figur des Paulus im Schöntaler Trinitätsaltar. Darüber hinaus unterscheidet sich die Kern'sche Auffassung der menschlichen Gestalt deutlich von der des Preuß. Seine Gewandfiguren haben schmale Schultern und eine hohe Taille bei breiten Hüften, während der Feilzer wie auch die übrigen Bronnbacher Figuren von unten bis oben von gleichmäßiger Breite sind, welche hauptverantwortlich ist für jenen ersten Eindruck schwerfälliger Monumentalität ⁷⁶⁶.

Von der gewöhnlichen Kern'schen Modellierungsweise, weich ondulierend und schönlinig, weicht die spröde Faltigkeit ebenso weit ab. Solche scharfen Grate und isolierte Inskriptionen wie über den Füßen, findet man bei Kern nicht, der stets für einen etwas teigigen Fluß sorgt.

122a

Ebenso differieren die Auffassungen im Porträt. Michael Kerns Aschhausen-Bildnis zeigt die bei ihm gewohnte stereometrische, dreieckige Grundform, in die hier allerdings die Gesichtszüge außerordentlich kräftig eingetragen sind ⁷⁶⁷.

82a

Auf der stark ornamental aufgefaßten Haarkalotte sitzt eine viel zu enge Mitra. Die Augen sind noch von der gleichen fischblasenartigen Asymmetrie wie bei den Kanzelevangelisten von 1609, denen sie im Gegensatz zum Aschhausen noch Ausdruck verliehen. Auch sonst lebt dieses nüchterne Gesicht mehr von seiner schwel-

lenden Kraft der Details als von innerer Belebung. Von letzterer zeigt freilich auch das Gesicht des Abtes nicht gravierend viel mehr, doch drückt der gerichtete Blick und die Stirnfalten immerhin eine schwermütige Nachdenklichkeit aus. Darüberhinaus ist sein Gesicht geschlossener, eindringlicher gestaltet. Das heißt aber nicht, daß Kern zu Ausdruck nicht fähig gewesen wäre, das Gegenteil beweist er oft genug. Doch für seine geistlichen oder weltlichen Grabmalstatuen begnügt er sich mit einem neutralen Gesicht. Bei vielen Grabmälern muß man sogar die Überzeugung gewinnen, daß er Rüstung und Tracht mit größerer Sorgfalt behandelte als die Köpfe der Verstorbenen, obgleich die Auftraggeber Kern des öfteren nachweislich das Porträt erst ganz zum Schluß an Ort und Stelle unter korrigierender Aufsicht anfertigen ließen⁷⁶⁸.

Andererseits darf nicht verschwiegen werden, daß für die Darstellung solcher Prälaten, wie den Bronnbacher Äbten, schon lange Motive aus anderen Gebieten, z.B. der Porträtmalerei, eingeflossen waren, die für das bischöfliche Standbild im Würzburg-Bamberger Raum offenbar tabu blieben, so das Lesemotiv, eine lockere Haltung, Kopfwendungen und bestimmte Blickrichtungen⁷⁶⁹. Als Beispiel sei nur die bronzene Grabplatte des Domherrn Conrad Ludwig Zobel v. Giebelstadt (gest.1619) in der Würzburger Domsepultur genannt, der, leicht aus der Bildebene herausgedreht, gerade von seiner aufgeschlagenen Bibel aufsieht⁷⁷⁰.

120a

Von dieser als auch anderen Bronzeplatten, wie der des J.Conrad Kottwitz v. Aulenbach (gest.1610), des J.Gerwick v. Schwartzberg (gest.1608) oder des Bischofs Julius Echter (gest.1617) unterscheidet sich der Feilzer durch sein deutlich ausgearbeitetes Standmotiv und das überzeugende Porträt. Bei den meisten dieser nach Riemenschneider entstandenen Grabplatten enthebt ein großes Wappen zu Füßen des Dargestellten und eine quergelegte Inschriftentafel den Künstler der Sorge um eine sorgfältige Gestaltung des Standmotivs. Es sind gleichsam Halbfigurenporträts. Dort, wo Wappen und Inschrift außerhalb der Figur Platz gefunden haben, fällt das Standmotiv entsprechend unsicher oder schematisch aus⁷⁷¹. Von deren flauer Kontrapostik und undifferenzierter Faltengebung kann Preuß für den Feilzer nichts gelernt haben. Das gilt auch für die in der Regel weniger plastisch und aussagestark als der Feilzer aufgefaßten Bildnisse dieser Bronzereiefs. Dessen schwere Gesichtszüge mit den großzügig herausgearbeiteten Details erinnern da eher an frühe fränkische Renaissanceporträts.

120b

Wenn nicht in Würzburg oder bei Michael Kern, wo liegen die Quellen zu einer solchen Auffassung des geistlichen Porträts, wie sie uns in Abt Feilzer entgegentritt? Generell kann man sagen, daß die Dominanz des Kopfes gegenüber ruhiger Körperlichkeit und Gewandbildung an die ersten, bronzenen Renaissance-Grabplatten im Würzburger Dom erinnert, z.B. an die des Georg v. Giech (gest.

1501)⁷⁷². Der feste, monumentale Stand, der ernsthafte Ausdruck findet sich nur bei diesen Werken wieder. In den späteren Werken dominieren reicher Dekor und ziselierte Oberflächen. Im Feilzer tritt uns erstmals seit diesen frühen Renaissancewerken im Franken des 17. Jhd. eine von Fuß bis Kopf gleichermaßen ernsthaft durchgebildete Persönlichkeit entgegen, soweit es die Gattung der Grabreliefs betrifft. An der Renaissance knüpft Preuß an, bewußt oder unbewußt. Gewiß ist das Standmotiv in dieser deutlichen Kontrapostik bei den älteren Grabplatten so nicht vorgebildet, aber darum bemühen sich ja die oben genannten, ersten Bronzeplatten des 17. Jhd. im Würzburger Dom. Der Feilzer verkörpert die erste reine Ausbildung dieses dort angelegten Typs. Welchen Stellenwert diese Leistung besitzt, ist in Anbetracht des nur zufällig bekannten Materials anderer deutscher Kunstprovinzen schwer zu sagen⁷⁷³.

127b

Einzig der Grabstein des lutherischen Pfarrers Joseph Stadman in St. Michael zu Schwäbisch Hall (gest. 1. März 1626) kann als ein im Rang, wenn auch nicht im Stil, ebenbürtiges Beispiel den Bronnbacher Werken gegenübergestellt werden. Haltung, Stand und Gewand sind lebendig und natürlich vorgetragen, obgleich eine mit schwerer Volutenornamentik umfaßte Inschriftentafel die untere Hälfte bis zu den Füßen verdeckt. Wie am Thierlauf-Grabstein ist der umrahmende Inschriftenfries glatt und das Relief liegt gleichfalls auf einer sanft eingetieften und oben abgerundeten Folie. Die Statue dominiert, wenngleich die Parallelität der Schulterlinie mit den Konturen des bogigen Relieffeldes unglücklich konkurriert. Der Hauptunterschied zu den Preuß'schen Platten besteht in dem noch recht kleinen Kopf, der starr und unbeweglich in der strengen Halskrause sitzt. Diese Diskrepanz als auch die Übergröße der Figur gegenüber dem zur Verfügung stehenden Relieffeld, d. h. ihre Inkommensurabilität, sind noch Relikte der vergangenen Stilepoche. Die Qualität dieses Steines im Figürlichen wie im Dekorativen läßt an Leonhard Kern denken, der seit 1620 in Schwäbisch Hall arbeitete, obgleich uns kein einziges gesichertes Werk dieser Art überliefert ist⁷⁷⁴.

3

Der Grabstein des nachfolgenden Abtes Johannes Thierlauf (K 4) gleicht seinem Vorgänger in allen diesen wichtigen Kriterien, nur daß sich jetzt durch Vertauschung von Stand- und Spielbein das schwerfällige Stützmotiv des Feilzer im Thierlauf zu einem freieren, aufrechten Stehen gewandelt hat. Das Peditum wird nurmehr attributiv gehalten. Neben allen erkennbaren Übereinstimmungen in der Auffassung der Standfigur, der Anlage der Arme, dem Sitz des Kopfes oder in Details, wie den Fransen, einigen Falten und Wappen, gibt es aber offensichtlich einen Unterschied in der Art und Weise der Oberflächenbehandlung, der Zweifel an der Feststellung erlaubt, ob hier ein und derselbe Bildhauer am Werke gewesen ist.

Daß die schwere Brokatkasel des Thierlauf glatt ist im Gegensatz zu dem dünnen faltigen Stoff des Feilzer, sollte dabei als materieller Unterschied außer Acht gelassen werden. Allein, diese Differenz markiert schon den wesentlichen Wandel: Gegenüber den plastischen modulierten Flächen des Thierlauf wirkt der Feilzer mit seiner Vielzahl an graphischen Inskriptionen wie ein gezeichnetes Gegenstück. Dieser Wandel bewirkt die außerordentlich ruhige Ausstrahlung des jüngeren Grabsteins, der sich auch auf die Durchbildung des Gesichtes erstreckt. Verbunden damit ist eine gewisse Grobheit, z.B. in der ungefügten Mitra. Da der Wandel aber nun tatsächlich in der Hauptsache die Reduzierung der Binnenzeichnung betrifft, weniger die plastische Auffassung, muß die unterschiedliche Ausarbeitung nicht notwendigerweise auf verschiedene Hände deuten, sondern läßt eher auf eine neue, haptischere Auffassung schließen.

Die Ursachen dafür sind nicht leicht erkennbar. Zwischen beiden Werken liegt der Bamberger Aufenthalt, der aber kaum einen Anhaltspunkt liefert⁷⁷⁵. Lediglich die im Bamberger Dom in großer Zahl vorhandenen bronzenen Grabplatten aus der Nürnberger Vischer-Werkstatt könnten katalysatorisch seinen Hang zu ruhiger Monumentalität verstärkt haben. Bei Michael Kern, Zacharias Junker oder dem schon 1632 verstorbenen Nikolaus Lenkhart hatte sich Preuß solche Anregungen nicht holen können, wohl aber bei Leonhard Kern, der zu Beginn der 30er Jahre mehrere große Portalfiguren für die Regensburger Dreieinigkeitskirche geschaffen hatte, die W.Pfeiffer wiederentdeckte⁷⁷⁶. Bei diesen findet man zumindest in Franken⁷⁷⁷ eine vergleichbare monumentale Auffassung, die zwar gegenüber den stark bewegten oder zierlichen Gestalten Michael Kerns oder Zacharias Junkers zunächst plump wirkt, aber doch etwas verstärkt zurückbringt, was lange verschollen war: Körperlichkeit und die nüchterne Wirkung des Natürlichen.

Von Natürlichkeit, sprich Lebendigkeit ist freilich bei den Abtgestalten nicht allzu viel zu bemerken, jedenfalls nicht im Vergleich zu gleichzeitigen römischen Werken. Das blockhaft Statuarische dominiert. Aber als Grundlage dient der klassische Kontrapost, der hier zu einer festen Schrittstellung abgewandelt ist. Auch die recht hoch angesetzten und stark verkürzt wiedergegebenen Arme sind weniger Zeugnis von Natürlichkeit, denn der Versuch, Tiefe mittels Perspektive zu gewinnen. Die Faltengebung folgt nicht den Gesetzen schönliniger Homogenität, sondern eher den natürlichen, d.h. unterschiedlichen örtlichen Gegebenheiten, am Feilzer noch stärker als am jüngeren Thierlauf. Mit vergleichbar realistischem Sinn sind die Fransenborten bei beiden ausgemeißelt. Bei seinen späteren Bischofsstatuen fallen sie normativer, stilisierter aus. In den Porträts äußert sich Realismus in den unterschiedlichen plastischen Valeurs von Stirn- und Wangenpartien oder dem gebohrten Blick. In dem summarisch angegebenen Bart des Thierlauf scheint sich bereits ein hochbarocker Zug anzukündigen, der stärker die überzeu-

gende Gesamtwirkung als das akribisch nachgebildete Detail beobachtet, wenn nicht der Verdacht bestünde, daß dieser Bart durch Abreibung gelitten haben könnte⁷⁷⁸. So wenig auch das übrige Gesicht Abschleifungen erkennen läßt und so gut diese Bartcharakterisierung auch zu der haptischen Auffassung des Thierlauf im ganzen passen würde, deuten doch die schwach sichtbaren Furchen im Kinnbart an, daß er ursprünglich detaillierter bearbeitet worden war, etwa so wie der Haarschopf über dem Ohr.

Das Stehen der Äbte ist, klassischen Regeln folgend, natürlich, weder übertriebene Pose noch tradierte Formlosigkeit, wie bei den Vorgängern. Dahinter steht das Studium klassischer Vorbilder, bzw. das Aktstudium, das z.B. Leonhard Kern und Georg Schweigger nachweislich betrieben⁷⁷⁹. Dies sind die Hebel, mit denen der manieristische Bewegungs- und Schmuckreichtum der vorangehenden Generation in Franken aus den Angeln gehoben wird. Diese Hinwendung zum Einfachen, Natürlichen, das groß hervorgehoben wird, bedeutet in der Plastik den Beginn des Barock in Franken⁷⁸⁰. Die beiden Bronnbacher Grabsteine müssen als seine Protagonisten angesehen werden.

7b

Von der kurze Zeit später (1642) entstandenen Münnerstädter Rosenkranzmadonna (K 5), für die die Akten wie bei dem Thierlauf-Grabstein einen Würzburger Bildhauer bzw. Hofbildhauer nennen, kann nur noch wenig Aussagekräftiges erwartet werden, da das einzig greifbare Photo dieser im Krieg zerstörten Holzfigur nur die größten Züge wiedergibt. Der Haupteindruck ruhiger Monumentalität stimmt mit dem Thierlauf überein, ebenso das deutlich herausgearbeitete kontrapostische Standmotiv und die Verwendung von Röhrenfalten (vgl. K 2). Von Kempster beobachtete, aber auf dem Photo nicht erkennbare Schärfe im Gewand weisen auch die beiden Bronnbacher Platten auf. Darin äußert sich der noch nicht ganz vollzogene Wandel vom detaillierter beobachteten Feilzer zum großzügiger, ökonomischer auf Wesentliches gearbeiteten Thierlauf. Wie schon diese Äbte weder in Bronnbach noch dem übrigen Franken hinsichtlich des Standmotivs kein typologisches Vorbild besitzen, steht auch der Typus der Münnerstädter Madonna in Franken singulär da. Das Vorbild könnte, wie im Katalog (K 5) angedeutet, in Italien bei dem Bildhauer Jacobo Sansovino bzw. bei Andrea del Sarto gemalter Madonna mit den Harpyien in den Uffizien, der ein Modell Sansovinos als Vorbild diente, zu suchen sein. Dieser erste Brückenschlag nach Italien ist wichtig, obgleich er sich nur noch in motivischen Übereinstimmungen erkennen läßt.

5a

Nach Italien, genauer Venedig, weist auch nach den Erkenntnissen Erich Hubalas das erste Retabel des Preuß, der Bronnbacher Bernhard-Altar (K 6.1641/42), der wahrscheinlich noch vor der Münnerstädter Madonna in der Forchtenberger Kern-Werkstatt entstanden war, aber unter der Regie des Preuß. Abgesehen

von der nicht einfach zu beurteilenden Plastik im Obergeschoß, können neben der Amplexusgruppe im Hauptfeld nur noch der links postierte Heilige und die beiden Engelsköpfe unter den Pilastern für Preuß in Anspruch genommen werden. Die Autorschaft unseres Bildhauers für diesen Altar belegen die Quellen. Da dieser jedoch in der Werkstatt seines Schwiegervaters entstand, muß mit einer Beteiligung fremder Hände gerechnet werden, die sich in den Giebelfiguren und dem rechten Heiligen zu verraten scheinen. 6a

Der linke Zisterzienserheilige bietet sich in seinem schweren Kontrapost am ehesten zum Vergleich mit den Grabreliefs an. Die Röhrenfalten, das spröde Dreieck über dem vorgestellten Schienbein, die zahlreichen Eindellungen auf den Röhrenfalten als auch Details, wie die Bildung der Ohren, der Stirnfalten und der Augen stimmen mit den Reliefs überein. Selbst die relativ kurzen und hoch angesetzten Arme lassen sich vergleichen. 6b

Der rechte Heilige weist bei gleicher Statuarik und einem ähnlich gestalteten Kopf die von Michael Kern zu jener Zeit gewohnte geschmeidige, etwas teigige Faltengebung auf, die bei Preuß niemals anzutreffen ist. Hier, wie in den vergleichbaren Giebelfiguren wird die Werkstatt gearbeitet haben. Dazu gehören auch die drei geflügelten Putten mit den arma Christi, die zwar nicht so lebendig empfunden sind wie die des gegenüberstehenden Magdalenen-Altars von Michael Kern, die sich aber deutlich von den beiden ernstesten Engelsköpfen mit den gesträhten Haaren auf den Pfeilerpostamenten unterscheiden, die nur mit Preuß in Verbindung gebracht werden können. Deren in die Stirn gekämmtes Haar trennt sie auch von den Puttentypen aller übrigen fränkischen Bildhauer, die Leonhard Kerns ausgenommen, z.B. dessen signiertem Puttenbacchanal in Stuttgart⁷⁸¹. Weitere Übereinstimmungen mit Leonhards Werken sind jedoch nicht feststellbar. 7a

Die Beurteilung der Hauptgruppe mit der dargestellten Umarmung zwischen dem hl. Bernhard und Christus am Kreuz, dem Amplexus, ist schwieriger, da hier Einflüsse verschiedener Art wirksam werden. Neu und singulär ist die Ausbildung zu einer Gruppe und ihre Erhebung auf einen hohen Sockel, wobei freilich der Kreuzstamm neben dem Sockel steht und Bernhard noch auf einem Stück Golgatha-Felsen kniet. Die beiden einzigen vergleichbaren fränkischen Amplexus-Gruppen, die des Veit Dümpel im Ebracher Bernhard-Altar (1625) und die des Michael Kern in seinem Schöntaler Bernhard-Altar (1641), zeigen Bernhard zu Füßen des Kreuzes kniend, wodurch eine ungete Kluft entsteht, die das Umarmungsmotiv nicht recht anschaulich werden läßt⁷⁸². Die unmittelbare körperliche Umarmung war jedoch die Regel bei malerischen und graphischen Darstellungen des 15. und 16. Jhd.⁷⁸³, ohne daß dort aber jemals das Sockelmotiv benutzt worden wäre. 6a 83b,a

Dieses Motiv ist sonst in der Regel nur bei plastischen Gnadenbildern nach-

weisbar⁷⁸⁴, weshalb es hier einer näheren Deutung bedarf. Zwei Erklärungen bieten sich für den Sockel an: 1. Er dient aus kompositionellen Gründen, um die gedachte echte Umarmung darstellen zu können, daß die übliche Höhe des Kreuzfixes am Kreuzstamm gewahrt bleibt, und 2. verschafft der Sockel dem Gegenstand der Andacht die gebührende Höhe und Dominanz gegenüber den Seitenfiguren, die dadurch tiefer stehen. Der zuletzt genannte Effekt ist meines Wissens vorher bei Altären oder Grabmälern in Franken niemals beachtet worden. Bekannt ist ein solch hoher Sockel mit der gleichen Wirkung von unzähligen thronenden Madonnen mit dem Thema der Sacra conversazione in italienischen Altargemälden des 16. Jhd. Die italienische Malerei, die auch rein motivisch in der Münnerstädter Madonna anklang, könnte primär die Anregung zu dem Sockelmotiv gegeben haben, zumal in dem mutmaßlich letzten Werk des Preuß, im Hochaltar der Reurerkirche (K 41) noch einmal ein spezifisches Motiv der Sacra conversazione verwandt wird, indem die Statue des Täufers im Auszug mit seinem - ikonographisch ungewöhnlich - linken, ausgestreckten Arm und Finger auf den Christusknaben der im oberen Mittelbild thronenden Madonna weist.

58

Neben der Bildung als plastische Gruppe, für die es im näheren und weiteren Umkreis Frankens keine Parallele zu geben scheint, bedeutet auch die vorgebeugte Haltung des Bernhard einen Bruch mit der Tradition, derzufolge der Heilige stets aufrecht und mit geradem Rücken kniet. Starke Übereinstimmungen des Bernhard in Haltung, Faltengebung und Physiognomie mit einem betenden Christus im Ölbergrelief des Schöntaler Kreuzaltars (1644) von Michael Kern⁷⁸⁵, hinter dem mehr oder weniger deutlich Dürers Ölbergchristus aus seiner großen Holzschnittpassion steht, legen nahe, daß Preuß sich für den Bernhard einer plastischen oder graphischen Vorlage der Kern-Werkstatt bediente, wo der Altar ja auch entstand⁷⁸⁶.

82b

Daß Preuß und nicht Kern als Urheber dieser Bronnbacher Amplexus-Gruppe gelten muß, beweist Michael Kerns gleichzeitig oder kurz zuvor entstandenes großes Amplexusrelief im Schöntaler Bernhard-Altar (1641), das die Szenerie bildmäsig auffaßt und die Bernhard-Christus-Gruppe mit der traditionellen Höhendifferenz darstellt⁷⁸⁷. Die spröden, zum Teil stockenden Gewandbahnen des Bronnbacher Bernhard sind trotz der motivischen Übernahmen von Michaels Ölberg-Christus wieder vergleichbar mit denen des links der Gruppe stehenden Heiligen. Der nüchterne Kopf mit den hart und deutlich eingetragenen Details erinnert an die Abt-Porträts. Der glatt polierte Alabaster verstärkt den Eindruck von Härte, was auch für den Korpus des sich vom Kreuz herabbeugenden Christus gilt. Anders als der hl. Bernhard folgt dieser keinem in der Kern-Werkstatt vorhandenen Typus, sondern, wie im Katalog (K 6) dargelegt, eher Christustypen Petel'scher Prägung,

83a

z.B. dem Heiliggrabchristus in St. Stephan, Augsburg, oder dem großen Elfenbeinchristus der Münchener Geißelungsgruppe. Letzteren oder zwei weitere, wohl nicht mehr erhaltene bzw. identifizierbare Kruzifixe könnte Preuß in den Sammlungen der Grafen Hatzfeldt kennengelernt haben, wie es eine bislang unbekannte Quelle möglich erscheinen läßt⁷⁸⁸.

Unabhängig von der Frage, ob sich diese Werke Petels damals tatsächlich in Hatzfeldtischem Besitz befunden haben - die Akte gibt darüber keinen klaren Aufschluß - muß Preuß schon früher während seiner Wanderjahre Werke des Augsburger kennengelernt haben, wie einige spätere Statuen deutlich erkennen lassen. In diesem Fall erinnert der hagere, aber breitschultrig athletische Körperbau des Bronnbacher Kruzifixes, seine sehnige, reich differenzierte Muskulatur, als auch der Kopftypus samt den langgewellten, strähnigen Haaren an die eben genannten Werke Petels. Übereinstimmungen bestehen auch in Details, wie dem gratig gefalteten Lententuch (Heiliggrabchristus), den bucklig sichtbar werdenden Rippenknochen oder der Art und Weise, wie die Oberarmmuskeln am Körper anliegen.

Selbst ein zunächst wenig signifikant erscheinendes Motiv, die gekreuzten Füße, lassen sich vergleichen. Überkreuz gelegte Füße sind zwar bei Heiliggrab-Christusfiguren häufig anzutreffen⁷⁸⁹, doch spielt gerade dieses Motiv bei Petel und Preuß im Vergleich zur übrigen deutschen Bildkunst eine besondere Rolle. Beide gestalten in den Kreuzgruppen des Augsburger Hl. Geist-Spitals (1631) und dem Wechterswinkeler Hochaltar (1680, K 38) ein Kruzifix vom Viernageltypus mit überkreuzten Füßen. Der Bronnbacher Kruzifix ist zwar vom Dreinageltypus, so daß dieses Motiv auch von den im Mittelalter weitverbreiteten Kruzifixen mit stark gekreuzten Fersen aufgegriffen worden sein könnte, doch legt der Petel'sche Gesamtcharakter den Schluß nahe, daß Preuß sich auch hierin an dem großen Süddeutschen orientierte. So lange ein mögliches gemeinsames graphisches Vorbild nicht greifbar ist - bislang nennt die Literatur nur spanische Kruzifixe dieses Typs⁷⁹⁰ - muß Preuß von Petels Kruzifixen Kenntnisse gehabt haben.

50

Freilich geht dem Bronnbacher Korpus die spezifisch Petel'sche Charakterisierungskunst der Hautoberfläche ab, denn alles ist gleichmäßig hart und glatt, die Hautfalten in der Achsel und in den Augenwinkeln sind graphisch geritzt im Vergleich zu den plastisch modulierten des Petel. Auch vermeidet Preuß die in Petels großplastischen Aktdarstellungen immer noch sichtbar werdende altdeutsche Knorrigkeit in der Muskel- und Knochenbildung. Michael Kerns Kruzifixe übertreiben es in dieser Hinsicht bis zu unschöner, fast stilisierter Knorpeligkeit, worunter die Anatomie leidet. Das zeigt besonders der Kruzifix des Bronnbacher Magdalenen-Altars (1642/43). Dessen Bruder Leonhard behandelt dagegen den Akt auffallend ruhig, klassizistischer. Weich und fließend, doch deutlich charakterisierend,

5b

fügen sich bei Leonhard die plastischen Volumina immer primär zu einem ganzen Körper. Nichts Additives haftet diesen Figuren mehr an.

6a; 3

Von dieser Auffassung ganzfigürlicher Priorität gegenüber dem Detail ist der Bronnbacher Kruzifix des Preuß weiter entfernt als beispielsweise das Relief Abt Thierlaufs. Auch das Gewand des Bernhard weist da noch zu viele sich selbstständigende Falteninseln auf, als daß es eine einheitliche und damit ruhigere Sprache sprechen würde. In diesen unterschiedlichen Auffassungen wird eine Ambivalenz sichtbar, die eher einem suchenden Anfänger denn einem langgeübten Meister zugestanden werden kann. Nicht nur die eklektische Kompilation in der Amplexusgruppe aus älteren graphischen und zeitgenössisch plastischen Vorbildern, sondern auch die unterschiedliche Bewertung des Details im Kruzifix einerseits und im Gewand des Bernhard andererseits bezeugt dies. Dazu zählt auch der plötzliche Wandel zwischen den Abtporträts Feilzer und Thierlauf sowie die Verwendung eines oberitalienischen Vorbildes für die Münnerstädter Rosenkranzmadonna. Daß Vorbilder verschiedenen Zeiten und Gegenden entstammen, kann freilich keinem Bildhauer jener Generation zum Vorwurf gemacht werden, denn dies war üblich, aber die stilistischen Unterschiede sind doch auffallend genug. Sie können auch nicht durch eine Gesellenhand erklärt werden, denn darüber oder eine größere Werkstatt dürfte Preuß in den Jahren 1635 bis 1650 m.E. nicht verfügt haben, anders hätte er für den Bernhard-Altar nicht die Hilfe seines Schwiegervaters in Anspruch nehmen müssen. Es muß davon ausgegangen werden, daß alle Bronnbacher Werke, die Rosenkranzmadonna eingeschlossen, die sämtlich nicht der Kern-Werkstatt einverleibt werden können, eigenhändige Arbeiten des Preuß sind.

In ihnen gibt sich kein überragendes bildhauerisches Talent zu erkennen, eher eine gewisse intellektuelle Neigung, die um die neuen Kunstströmungen weiß, die sich der geschätzten italienischen Vorbilder erinnert, die mehr das Gesamte im Auge hat als die präventiöse Einzelfigur oder das Dekor. Schönheit ist nicht sein Metier, weder in seinen Köpfen - das Gesicht des hl. Bernhard zählt gewiß zu den häßlichsten weit und breit - noch den Gewändern ist sie zu finden, wohl aber in der Proportionierung des gesamten figürlichen Programms. Auch in der Gewandbildung geht Preuß jene Leichtigkeit ab, mit der Michael Kern oder Zacharias Junker modellieren. In ihrer Sprödigkeit ist sie am ehesten noch mit Nikolaus Lenkharts grätig, flächiger Faltengebung verwandt, keineswegs aber im äußerlichen Stil.

6a

Gegenüber den vom Feilzer bis zum Bernhard uneinheitlichen Gewändern ist der Korpus des Christus schwer zu beurteilen, einerseits, weil Preuß sich hier offensichtlich an Petel orientiert, andererseits deshalb, weil die großen Haltenberg-

stettener Brunnenstatuen, wie der Neptun, nicht mehr zum Vergleich herangezogen werden können. Angesichts der Qualität des Korpus ist die naheliegende Frage nicht zu beantworten, ob Preuß zu jener Zeit mit Vorliebe den nackten Menschen dargestellt hat. Sein späteres Werk gibt darüber keinen Aufschluß. Er müßte sich in einem solchen Fall bevorzugt mit Kleinplastik beschäftigt haben, wie dies in aller Deutlichkeit bei Leonhard Kern zu beobachten ist. Der Amplexus ist denn auch mit seiner geringen Höhe von ca. 68cm kaum höher als die große elfenbeinerne Geißelungsgruppe Petels in München, besitzt also noch Statuettenmaß.

Diese Tatsache, der man sich dem Photo gegenüber nicht bewußt wird, verdeutlicht schlagartig, welche Bedeutung die starke Körperlichkeit der Preuß'schen Figuren für deren monumentale Wirkung besitzt. Dieser Hang zum groß Gesehenen ist als größter gemeinsamer Nenner des hier vorgestellten Preuß'schen Frühwerks zu erkennen. Darin manifestiert sich ein Wille, Wesentliches in aller Deutlichkeit darzustellen und auf unwichtiges Beiwerk zu verzichten. Der Bernhard-Altar selbst liefert dafür ein treffendes Exempel, als er in seiner ursprünglichen, von Preuß vorgesehenen puristischen Architektur später durch Michael Kern - verunzierend - ausgeschmückt wurde. Diese Verdichtung, d.h. hier vor allem auf die menschliche Gestalt in ihren einfachsten, klar erfassbaren Bewegungen, ist im Feilzer schon sichtbar, erreicht im Thierlauf ein ungeahntes Ausmaß, das in den nächsten, fast gleichzeitigen Werken nicht vertieft wird. Dem Thierlauf-Grabstein kommt in diesem Prozeß als erstem Kulminationspunkt besondere Bedeutung zu. In ihm findet Preuß eine Form, die in allen späteren Statuen noch sichtbar und im Grunde nur im äußerlichen Gewand vervollkommnet, besser gewandelt wird. Mit diesem Frühwerk setzt sich Preuß auch deutlich von seinen übrigen Würzburger Konkurrenten, Zacharias Junker, Michael Kern und dem schon 1632 verstorbenen Nikolaus Lenkhart ab. Sein nur unwesentlich jüngerer Nürnberger Nachbar Georg Schweigger hatte sich zu dieser Zeit mit größeren Werken noch nicht hervorgetan, wenn man von dem sich an Veit Stoß orientierenden Grazer Kreuzifix (1633) einmal absieht⁷⁹¹.

REIFE WERKE ZWISCHEN 1650 UND 1670

Das nächste erhaltene plastische Werk, die kleine Sandsteinstatue des hl. Wilhelm über dem Portal der Eibelstädter Kreuzkapelle (K 15), datiert 16 Jahre später: 1658. Die dazwischen liegenden Heldenstatuen (1652) des Neutors (K 42) wurden aus vielerlei Gründen ausgeschieden. Die Wilhelm-Statue ist die erste, archivalisch einwandfrei gesicherte Arbeit des Preuß, soweit Quellen überhaupt

11

59

Sicherheit über die Frage der Eigenhändigkeit geben können⁷⁹². Bei der letzten Außenrenovierung der Kapelle wurde die bröckelnde Statue vor allem im Gesicht glättend und wohl auch verfälschend ergänzt, wie der Vergleich mit dem Vorkriegsphoto zeigt⁷⁹³. Obgleich eine Verbindung zu den Bronnbacher Gewandfiguren zunächst schwierig erscheint, liefert doch ein Element den Brückenschlag zurück: der figurliche Aufbau. Wie am Feilzer-Grabstein (K 2) bestimmt ein einziges Stützmotiv, hier die Fahnenstange, den Bewegungsaufbau. Wie dort ist der haltende Arm stark nach hinten abgewinkelt, so daß hauptsächlich die Faust in Erscheinung tritt. Das feste Stehen und Halten schließt die Figur nach dieser Seite ab, während die Glieder der anderen Seite locker agieren. In diese Richtung wendet sich auch das vor der glatten Folie der Fahne plastisch hervortretende Haupt. Ein langes, schmales Manteltuch fällt von den Schultern bis zu den Knien herab und verdeutlicht in seinen spitzen, gratigen Faltenaufschlägen die kontrapostische Torsion des Körpers. Mit Mantelstoff belebt Preuß wenig später auch die Panzerstatue des hl. Ludwig (K 21)⁷⁹⁴. Verglichen mit der Albe des Feilzer ist dieses Manteltuch ungleich freier und zugleich einheitlicher charakterisiert. Der Stoff fällt natürlicher und in lebendigeren Kurvaturen, während am Feilzer noch ein gewisser Schematismus vorherrschte. Er bewegt sich in weichen, stoffadäquaten Modulationen: Graphische Schärfen fehlen, die in Bronnbach noch eine größere Rolle spielen. Gleichmaßen ist der Panzer behandelt, der nur in seinen größten Formen, gewissermaßen auf Fernsicht berechnet, wiedergegeben ist. Virtuose Detailzeichnung wie bei den Panzerstatuen der Kern oder Junker fehlt. Zur Geltung kommen nur die Volumina und die ebenso gliedernden wie schattenden Schuppenglieder der Panzerung. Daß dafür nicht allein das Material, die Fernsicht oder die Aufstellung in freier Natur verantwortlich gemacht werden kann, beweist die Altarstatue des hl. Ludwig am Marienaltar (K 21. 1662) im Dom, deren Panzer ähnlich großzügig wiedergegeben ist⁷⁹⁵. Es wird hierin ein Bruch mit der Tradition sichtbar, indem die Vorstellung des Ganzen dem Bildhauer wichtiger erscheint als das akkurat ausgebildete Detail. Ich glaube auch nicht, es in diesem Fall mit Nachlässigkeit oder einer handwerksmäßigen Auffassung, die die Kunst am Zweck und Lohn bemißt, zu tun zu haben, denn dieser Zug äußert sich in allen Werken, die mit Preuß in Verbindung gebracht werden können.

Zusammen mit dieser Figur entsteht 1658 noch die plastische Dekoration für das Pleicher-Tor der Würzburger Stadtbefestigung (K 17), die Preuß hier erstmals zugeschrieben wird. Sie besteht aus einem monumentalen Schönborn-Wappen aus Rotsandstein und zwei liegenden Löwen aus Gelsandstein, die sich an einem modernen Brunnen im Glacis hinter der Residenz erhalten haben. Die beiden wappenhaltenden Löwen sind verloren, ebenso die Keilsteinmaske und die Dekoration

des inneren Tores.

An den beiden Löwen wird trotz ihres ruinösen Zustandes noch einmal die jetzt schon zur Genüge bekannte Preuß'sche Eigenart deutlich, alles auf Wesentliches zu reduzieren. Hatten die Junker'schen Löwen auf dem Neutor der Festung (K 42) noch ein detailliert gezeichnetes Fell besessen, so verzichtet Preuß darauf zugunsten der a priori schärfer erfaßten raubtierhaften Löwennatur, die sich in angespannten Muskelpartien, einer wilden Zottelmähne (anstelle der traditionellen Lockenperücken bei Junker und Kern) und einem wahrhaft löwenmäßigen Kopf, dem nichts hundartig Domestiziertes mehr anhaftet, entfaltet. Die kauende und lauernde Haltung dieser ursprünglich auf den Giebelschrägen aufwärts gelagerten Löwen drückt überlegene Wachsamkeit und majestätische Ruhe aus. Der kleine Schönborn-Löwe im Wappenzentrum ist nach den gleichen Prinzipien gestaltet, kein Deut zierlicher.⁷⁹⁶

Vergleichbar wirkungsvoll und auf wesentliche Merkmale reduziert ist das Wappen gemeißelt: niemals zuvor, so scheint es, hat ein deutscher Bildhauer ein Wappen in solch schwerer Monumentalität ausgehauen. Unübertrefflich spannungsvoll wölbt sich der Schild über einer traditionellen Volutenfratze; oben wird er vom Herzogshut bekrönt, dem seitlich die Herrscherinsignien, Stab und Schwert, folgen. Wie bei seinen meisten Wappen benutzt Preuß auch hier Knorpelwerk und Rollwerk nebeneinander, worin er Michael Kern folgt, dessen hochstehende Wapenkunst formal viele Voraussetzungen für die Preuß'schen Wappen liefert, aber nur einzelne Motive, da Kern noch durch allzureiche Dekorationslust leicht das Ganze verunklärt, indem er dem Detail zuviel Gewicht beimißt⁷⁹⁷.

Die ein Jahr später entstandenen Schlußsteinfratzen für den sogenannten Roten Bau des Würzburger Rathauses (K 18) geben ein weiteres Exempel für die außerordentliche, plastische Gestaltungskraft unseres Meisters⁷⁹⁸. Diese Fratzen, zwei hohläugige Satyrmasken und ein Löwenkopf, unterscheiden sich von den vorangehenden der Junker und Kern (und auch von allen Nachfolgern in Würzburg) durch das gestaltete und in den gequälten Gesichtern zum Ausdruck kommende Thema des Leidens, wie es die seit alters her in sakrale und später auch in profane Gebäude gebannten bösen Geister oft genug zeigen, freilich mehr mit erschreckter oder erschreckender Grimasse. Preuß befreit sie von allem verwirrenden, abstrusen Beiwerk, mit dem die Fratzen der vorangehenden Generation noch behaftet sind. Auch darin wird sein Bemühen um eine klare, wesentliche Aussage sichtbar. Darin orientiert er sich möglicherweise an den in Oberitalien weit verbreiteten menschlichen Schlußsteinköpfen oder Büsten, die wenig Neigung zum Grotesken zeigen, z.B. die an den Bauten Sanmichelis oder Palladios⁷⁹⁹. Freilich haftet den Köpfen noch einiges der Groteske an, was vor allem in den Hypertro-

phien deutlich wird. So gleichen die Köpfe im Profil mit ihren Habichtsnäsen eher monströsen Vögeln und einige Partien sind derart abstrahierend zusammengesetzt, daß Kempter zu Recht von "Knorpelstil" sprechen konnte.

Diese Tendenz zur allzustarken Vereinfachung ist bei Preuß stets spürbar. Es ist dies aber m.E. nicht abwertend als handwerkliche Neigung zu schwerfälliger Plumpheit oder Derbheit zu deuten, sondern als fortschrittlicher Zug, das Vielfältige auf einen knappen, aussagekräftigen Nenner zu bringen, der der zeitgenössischen Vorliebe nach monumentalen, "pomposen" und heroischen Werken entsprach. Es ist dies auch kein Widerspruch, wenn gleichzeitig neben groß gesehenen Steinarbeiten Elfenbeinschnitzer wie der in Würzburg geborene, am Wiener Hof tätige Adam Lenckhardt (1610-61) durch virtuoseren Naturalismus das Gegenteil forcieren. Bauplastik und Kunstkammerstücke waren damals wie heute nicht zu vergleichen, aber es fällt auf, daß gerade Elfenbeinschnitzer wie Petel, Rauchmiller oder Steinl der Großplastik in feinfühligere Ebenen verhalfen. Der anscheinend als Großplastiker geborene Preuß konnte sich da unter dem Eindruck klassischer, italienischer und deutscher Werke nur auf die eine Seite schlagen, indem er den "Zierstil" seiner Vorgänger in Franken überwand. Darin liegt seine kunsthistorische Leistung auf dem Gebiet der kirchlichen Großplastik in Franken, wenn man den vorwiegend kleinplastisch arbeitenden Leonhard Kern einmal außer Acht läßt, oder die Bamberger Werke des jüngeren Glesker.

20 Im ersten großen Würzburger Altar, dem 1662 von Dompropst Stromberg gestifteten Marienaltar (K 21. 1945 verbrannt), dominiert die Konchenarchitektur derart, daß die Plastik nur eine beigeordnete Rolle spielt. Die beiden hölzernen und vergoldeten Statuen, von denen nur ein altes Photo existiert, vermitteln durch Stand und Gestik zwischen dem Hauptstück der Andacht, der von Onghers gemalten Himmelfahrt Mariens, und dem Beschauer, indem der hl.Franziskus durch seine innige Hinwendung zum Gekreuzigten selbst ein frommes Beispiel gibt, während der hl.Ludwig durch Blick auf den Zuschauer und Hinweis auf die Himmelfahrt zur Andacht auffordert. Diese Sprache ist auf zahlreichen italienischen Altarbildern des 16.Jhd. ausgebildet worden und auch in barocken römischen Grabkapellen spürbar⁸⁰⁰. In Franken ist solch vielfältige Kommunikation vorher nicht anzutreffen, es sei denn, im Bronnbacher Bernhard-Altar (K 6), wo der eine der beiden außenstehenden Heiligen sich dezidiert dem Andachtsbild zuwendet, während sein Gegenüber dem Zuschauer zugewandt ist. Begünstigt wird sie im Marienaltar durch die Postierung der Figuren auf gleicher Höhe mit dem Altarbild, das durch seine Rahmenlosigkeit in der Bogenarchitektur wie ein reales Bild erscheint und durch den kreisbogenförmigen Grundriß des Retabels, der die Statuen leichter zu dem Bild in Beziehung setzt als ein planer Grundriß.

5a

Die beiden vergoldeten Statuen wurden von Kempster wegen ihrer ruhigen Monumentalität als reifste Leistung seines bildhauerischen Vermögens beurteilt, was im Rahmen seiner Holzplastiken heute noch gelten mag. Der Franziskus zeichnet sich nicht nur durch seine felsenfeste Ruhe, seine noble Ökonomie in der Gewandung, sondern auch durch die überzeugende Darstellung des Themas aus: kein fränkischer Bildhauer noch Maler des 17. Jhd. hatte diese inbrünstige Hinwendung des Franziskus zu dem Gekreuzigten intensiver zu gestalten vermocht⁸⁰¹. Vergleichbar ruhige aber voller Intensität gestaltete Franziskusdarstellungen konnte Preuß in Oberitalien, speziell Venedig, gesehen haben, z.B. den von G. Campagna signierten Franziskus in S. Maria dei Miracoli, Venedig⁸⁰². Ob sich Preuß nun dieser bestimmten Vorlage, die im Ausdruck ruhiger gehalten ist, bediente oder nicht, es ist doch offensichtlich, daß dieser Franziskus in seiner blockhaften Geschlossenheit und dem festen Standmotiv in den beiden Zisterzienserheiligen des Bronnbacher Bernhard-Altars (K 6) Vorgänger besitzt, wengleich jene ungefüger und weniger sicher proportioniert emporwachsen und ihr wirres Faltenspiel noch nicht jene am Franziskus zu beobachtende Treffsicherheit aufweist. Die starke Kopfwendung ist aber dort schon vorgegeben. Wie dort lösen sich die Glieder nur wenig vom Körper, bleiben fast unter dem Umhang versteckt. Selbst der Kopf steckt halb in der Kapuze. Dennoch wird kontrapostische Bewegung sichtbar, anders als z.B. an den 1626/30 entstandenen, ähnlich blockhaft und nur schwach reliefierten Holzstatuen des Mathias Hönel an seinem Hochaltar für den Gurker Dom in Kärnten⁸⁰³, die zwar deutlich ein Schreitmotiv vorzeigen, aber sonst säulenhaft steif bleiben. Am Franziskus äußert sich die Bewegung im schiefen Sitz der Kuttenschnur, in der unterschiedlichen Höhe der Schultern und auch in der von der Senkrechten abweichenden scharfen Brustfalte, die gleichsam gegenüber den Beinen die Richtungsänderung angibt. Freilich ist der Effekt dieser Bewegungen nur gering, was wieder an die Bronnbacher Grabplatten erinnert. Den Kern der Aktion vermitteln die den Kruzifix haltenden Arme und der stark geneigte Kopf, dessen ernsthafter, hingebungsvoller Ausdruck sich deutlich von der neutralen Haltung seines Gegenübers Ludwig absetzt. Auf diese Hinwendung zum Kruzifix ist alles angelegt. Dem ordnet sich auch der sparsame, überaus ökonomische Faltenwurf unter, der in der Modellierung an das Manteltuch des hl. Wilhelm anschließt. Im Unterschied zu der zähflüssigen Stofflichkeit des Gewandes sind die Hände mit naturalistischer Lebendigkeit geschnitzt, jedenfalls stärker als der festgefügte Kopf mit seinem ornamentalen Haarkranz.

Im hl. Ludwig dominiert dagegen eine repräsentative, aufrechte Haltung. Wenn oben die Haltung der Arme, die die Attribute Szepter und Kreuznagel halten, als vermittelnde Geste zwischen Zuschauer und dem Himmelfahrtsbild gedeutet

wurde, so bedarf dies einer Erläuterung, denn das Agieren, die Rhetorik der Arme ist nur schwach ausgebildet, wobei der Körper sogar fast gänzlich verstummt, da lediglich die große Diagonale des herumgelegten Mantels mit dem Arm auf das Marienbild weist. Das liegt daran, daß Preuß ausgreifende Gestik scheut, was bei allen seinen Werken, soweit erhalten, zu beobachten ist. Die Glieder lösen sich nur wenig vom Körper und wenn einmal eine Aktion notwendig ist, verdeckt, wie am Franziskus geschehen, ein Mantel diese fast vollständig⁸⁰⁴. In vergleichbarer Weise verhüllt der schwere Hermelinmantel die Aktion der Arme, indem er von der linken Seite quer über die Panzerung hinweg auf den linken Unterarm wieder hinaufgezogen wird. Wenn das Photo nicht gänzlich täuscht, ist das Standmotiv ungleich ruhiger als das des hl. Wilhelm, was wohl darin seine Erklärung findet, daß hier kein Stützmotiv wie die Fahnenstange oder ein Pedum vorhanden ist. Die Haltung ist dem Thierlauf vergleichbar (K 4), der seinen Stab nur hält, sich nicht daran aufstützt. Sobald ein äußerer Anlaß fehlt, gibt Preuß das einfachste Muster wieder. Anders als der Begründer der Barockskulptur, Bernini, verfügt Preuß nicht über den Willen oder die Fähigkeit, einer sonst aktionslosen Figur ein nach außen sichtbar werdendes leidenschaftliches Innenleben einzuflößen. Mit seinem Hang zur statuarischen Ruhe folgt er eher dem Flamen Duquesnoy, wengleich es unwahrscheinlich ist, daß er dessen Werke in Rom kennengelernt haben könnte. Eine Abhängigkeit soll damit auch nicht angedeutet sein. Die Voraussetzungen liegen, wie bei dem Franziskus ersichtlich, wohl in der oberitalienischen Plastik der Jahrhundertwende, bei Bildhauern wie A. Vittoria und G. Campagna.

Verglichen mit den großen, geharnischten Bronzestatuen der Habsburger Ahnenreihe in der Innsbrucker Hofkirche fällt die große Ruhe des hl. Ludwig neben deren gewählten Stellungen auf⁸⁰⁵. Ähnliches gilt auch für die steinerne Ahnenreihe der Württembergischen Herzöge in der Stuttgarter Stiftskirche (ab 1576) von Sem Schlör, sowie für viele Grabsteine geharnischter Adelliger des 16. Jhd. Freilich gibt es darunter auch stark beruhigte und statuarisch aufgefaßte Figuren, z.B. die Werke einiger niederländischer Klassizisten wie Johann Robyns Grabmal Graf Philipps v. Hanau in der Hanauer Marienkirche oder das sogenannte Eberstein'sche Grabmal in der Wertheimer Stadtkirche von einem Nachfolger Johann v. Trarbachs⁸⁰⁶, aber auch in ihnen gehört das Primat noch der Rüstung.

Unter den vielen gepanzerten Alabasterstatuen Michael Kerns geben die meisten die Details der Rüstung noch akribischer wieder, zumeist so stark, daß der Mensch hinter der Rüstung zur Nebensache wird, was an der Figur des Eisen-
eck im Würzburger Domkreuzgang gut zu beobachten ist, dessen kleiner, summarisch gearbeiteter Kopf sich gegen die schön gezeichnete Rüstung nicht behaupten

kann⁸⁰⁷. Auch verwendet Kern niemals Stoff zur Belebung der Rüstung⁸⁰⁸.

Einen vom Rücken herüber wehenden Mantel, der einen Teil der Rüstung verdeckt, benutzt Philipp Dirr für seine große Holzstatue des hl. Sigismund am Freisinger Domhochaltar (1624)⁸⁰⁹, doch spielt dort das Metallische und Präzise der Rüstung immer noch die Hauptstimme gegenüber dem Stoff. Seine Gestik und starke Beweglichkeit steht den Bronzestatuen der Innsbrucker Hofkirche weit näher als dem hl. Ludwig. Jenem hl. Sigismund wie auch den meisten anderen Panzerstatuen eines Junker oder Kern in Franken ist die breit ausladende Hüfte gemein, was Preuß an seinem hl. Ludwig offenbar vermieden hat. Vergleichbar schlank und wenig bewegt, aber unsicher proportioniert und handwerklich ausgeführt stellt sich die hölzerne Heinrich-Statue (ca. 1640) eines Bamberger (?) Bildhauers am Hochaltar in Sand dar⁸¹⁰. Auch hier versucht ein nach vorn wehender Mantel die Rüstung zu beleben, wieder in unwesentlichem Ausmaß. Das Standmotiv ist bei beiden gleichermaßen unausgeprägt, obgleich die Füße fest auf dem Boden stehen, wie es im fortgeschrittenen 17. Jhd. immer üblicher wird. Es ersetzt das beweglichere Motiv der angehobenen Ferse oder das eines untergeschobenen Gegenstandes. Dennoch dürfte diese mediokre Figur Preuß nicht angeregt haben. Sie beweist aber, daß der Sinn nach statuarischer Ruhe sich nicht auf Würzburg beschränkt.

101a

Faßt man bedeutende Panzerstatuen von Bildhauern der jüngeren Generation, wie die Bronzestatue Friedrich II. und das Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten von Schlüter, ins Auge, wird deutlich, welche wichtige Rolle nunmehr dem Gewand gegenüber dem Panzer beigemessen wird⁸¹¹. Auch in der Marmorstatue des Großen Kurfürsten von Francois Dieussart (1652) wird schon die Tendenz erkennbar, Körper und Porträt gegenüber dem Harnisch das Primat einzuräumen, was dort die aufwendig gearbeitete Feldherrnbinde anzeigt⁸¹². Auch in deren ruhiger, nahezu aufrechter Haltung wird eine Parallele zum hl. Ludwig sichtbar, die zumindest soviel zeigt, daß Preuß trotz seines Alters und trotz der provinziellen Abgeschlossenheit sich noch als moderner Bildhauer betrachten konnte.

Standfeste Ruhe ist denn auch ein bestimmendes Kennzeichen von Georg Schweiggers ungefähr gleichzeitig entstehender Statue des bronzenen Neptun⁸¹³. Wie schon weiter oben bemerkt, sind die ganz anders gearteten Statuen Gleskers für den Bamberger Dom von den mehr formalen Bemühungen des Preuß um Statuarik zu weit entfernt, als daß sie zum Vergleich herangezogen werden könnten⁸¹⁴. Lediglich hinsichtlich des diagonal verlaufenden Mantelmotivs ergeben sich Beziehungen zu dem Bamberger Johannes, indem der Mantel bei beiden von der linken Schulter herab unter dem Arm hindurch hinauf zum rechten Unterarm drapiert ist. Sogar der große Umschlag des Mantels über der linken Hüfte ist bei

beiden vorhanden, ebenso der knapp gehaltene Überwurf am rechten Unterarm. Damit erschöpfen sich aber auch schon die Übereinstimmungen, denn weder erreicht der Preuß'sche Faltenstil den Grad an fließender Lebendigkeit wie bei Glesker, noch modelliert der Mantel des hl.Ludwig den Körper oder das Standmotiv so deutlich wie am Johannes. Dennoch sind die motivischen Übernahmen so deutlich, daß auch in Erinnerung der Tatsache, daß Preuß für seine Wechterswinkeler Maria (K 38) sich Gleskers Bamberger Maria als Vorbild nahm, kein Zweifel daran bestehen kann, daß der Würzburger Bildhauer die Bamberger Gruppe bald nach ihrer Entstehung kennengelernt haben muß⁸¹⁵.

Wie schon an der Bronnbacher Amplexus-Gruppe wird auch in dieser reduktiven Übernahme seine Unfähigkeit sichtbar, das wirklich Neue oder Vorbildliche einer von ihm vielleicht auch bewunderten Statue zu erkennen oder zumindest nachzuahmen. So ist im hl.Ludwig nichts von jener starken, einheitlichen Sprache aus Bewegung, Gestik und Ausdruck zu spüren, die den Johannes auszeichnet. Selbst der Franziskus agiert trotz des ausdruckstarken Themas - dem meditativen Mitleiden über die Passion Christi - nur mit Kopf und Armen, während Stand und Aufbau auch für einen beliebig anderen Heiligen dienen könnten. Nun sind die Bamberger Statuen gewiß ein Maßstab, wie man ihn im Deutschland des 17.Jhd zu jener Zeit kaum höher greifen könnte, doch lassen sie klar die schwach ausgeprägte bildnerische Phantasie unseres Meisters erkennen, sowie sein beharrendes Festhalten an einigen wenigen Grundmustern.

Diese Beharrlichkeit kennzeichnet auch seine nächsten großplastischen Werke, die drei überlebensgroßen Statuen aus Mainsandstein für das 1668 entstandene Portal (K 27) des damaligen Benediktinerkonventes neben dem Fuldaer Dom. Es sind durch Quellen beglaubigte Arbeiten und, wie der Stil erweist, wohl auch eigenhändige. Während die renovierte, im Stein gefestigte Salvatorstatue noch in situ steht und mit der originalen bzw. erneuerten Fassung versehen ist, schmücken die beiden Heiligen Benedikt und Bonifatius einen modernen Brunnen auf dem Borgia-Platz. Sie sind ungefaßt und partiell stark ruinös, worüber auch die sehr freien Nachbildungen auf dem Portal keine glaubwürdige Auskunft geben.

Der hl.Benedikt ist in vielerlei Hinsicht der monumentalere Bruder des hl. Franziskus bzw. des linken Heiligen am Bronnbacher Bernhard-Altar, dem er spiegelbildlich im Aufbau gleicht, sowohl im stark und glatt herausmodellierten, vorgestellten Bein als auch im zur Seite geneigten Haupt. Vorwiegend aber in dem überaus wirkungsvoll kannelierten Gewandfluß, der die verschiedenen kontrapostischen Bewegungen des Körpers verdeutlicht als auch der Statue durch den von oben nach unten weiter werdenden Faltenang einen würdevollen Reichtum verschafft. Die in den Falten angelegte, ansteigende Richtung kulminiert im macht-

vollen Rundschild, der nur noch mit den allerwichtigsten Akzenten, wie Nase und Augenhöhlen, in nicht zu überbietender, abstrahierender Kraft besetzt ist. Demgegenüber ist der Blick und die Form der kleinen Augen bedeutungslos geworden. Ist der ornamentale Haarkranz noch mit dem des hl. Franziskus vergleichbar - die Bronnbacher Heiligen besaßen dagegen nur kümmerliche, krumme Haarringe - setzt sich der kraftvoll gewellte Vollbart doch deutlich von den gestutzten Bärten der Marienaltar-Figuren ab⁸¹⁶. Lediglich in der strengen Anordnung der einzelnen Bartsträhnen äußert sich wieder ein Preuß'scher Zug, der auch in dem so ganz anders gekämmten Bart des Bonifatius erkennbar ist. Die Aktion der Arme ist wieder mit den Bronnbacher Statuen vergleichbar. So hielt der linke Arm den (abgebrochenen) Krummstab ebenso locker wie Abt Thierlauf (K 4). Auch die Kürze und Höhe des abgewinkelten Armes ist vergleichbar. Der rechte Arm drückt in großer Gebärde die Bibel, der die Kopfwendung gilt, gegen die Hüfte. Die Arm-bewegungen wirken durch die Gewandmassen reich und raumgreifend, was jedoch die Seitenansichten nicht bestätigen, denn die Arme verlassen nur wenig die Hauptebene des Körpers. Die Frontale ist somit die Hauptansicht, Seitenansichten geben keine neuen Aspekte. In dieser Hinsicht gibt es keinen Unterschied zur deutschen Plastik dieser Zeit, die sich um Rundplastik bemühenden Arbeiten Petels und Gleskers ausgenommen. Andererseits wird man schwerlich eine zweite Steinstatue solch kraftvoller Monumentalität in dieser Zeit finden, die stark italienisch beeinflusste Enklave Salzburg vielleicht ausgenommen⁸¹⁷. Aber auch in jenem Raum entstehen noch äußerst zierliche und bewegliche Portalstatuen wie die des Linzer Bildhauers Spaz am 1667 datierten Hauptportal in Kremsmünster⁸¹⁸. Wenig später (ca. 1673) schnitzt der lange in Rom geschulte (1635-42) Münchener Hofbildhauer Balthasar Ableithner die großen Evangelistenfiguren zur Seite des Sakramentaltars in der Theatinerkirche⁸¹⁹. Die römischen Hauptmeister Bernini, Algardi, Duquesnoy oder Mocchi, können ihn nicht sonderlich geprägt haben, denn diese Evangelisten weisen noch viele traditionelle, alpenländische Züge auf, die z.B. im Vergleich mit Michael Hönel's Evangelisten am Gurker Hochaltar (1626/36) sichtbar werden⁸²⁰. So problematisch ein Vergleich zwischen steinerner Bauplastik und hölzernen Altarstatuen auch sein mag, so kann man doch in Fulda und München einen vergleichbaren Grad an expressiver Monumentalität erkennen, der sich bei Preuß wesentlich kompakter, bei Ableithner freier und beweglicher äußert. Wenn auch Ableithner mit Gewandstoff verschwenderischer umgeht, gibt er dennoch den Körpern seiner Figuren mehr Gewicht, indem er sie durch den Stoff hindurch sichtbar werden läßt als Preuß. Auch in den mächtigen, lebhafter durchgebildeten Häuption mit ihren natürlicheren, sprechenderen Neigungen und Bewegungen unterscheidet sich der Münchner von den extremen oder indifferenten

23a

5a

Kopfhaltungen der Preuß'schen Figuren.

Aus dieser Gegenüberstellung wird wiederum deutlich, mit welcher Beharrlichkeit Preuß an einmal gefundenen Mustern festhält, wobei er aber durch künstlerische Mittel die Wirkung zu steigern weiß. Körperliche Bewegung und Mimik beschränkt sich dabei immer noch auf das Notwendigste. Sie erstarrt dabei leicht in festgeschriebenen Posen, wie dem Ausfallschritt und dem stark geneigten Kopf.

Gegenüber einer vielleicht nur wenig später entstandenen Holzstatue eines Benediktinerheiligen für den ehemaligen Hochaltar des Fuldaer Benediktinerinnenklosters⁸²¹ behauptet sich die monumentale, aber doch organische Figürlichkeit besonders eindrucksvoll. Jene Holzstatue eines unbekanntenen Meisters ist außerordentlich schlank und von einem weichen gotischen Bogenschwung bestimmt, während der bärtige Mönchskopf flehend seinen Blick erhebt. Der Bart fließt ungleich weicher und weniger streng geordnet. Lediglich die Gewandbahnen haben ein wenig von dem ruhigen Fluß des Benedikt, sind aber im Detail schärfer gebrochen⁸²².

31 Anstelle dieses ruhigen Gesamteindrucks bewirken die zerklüfteten Gewandmassen des hl. Bonifatius erhebliche Unruhe, obgleich der Aufbau ungleich ruhiger gehalten ist. Das Knie des Spielbeins drückt sich zwar ebenso weit durch wie am Benedikt, doch ist keine Schrittstellung mehr gegeben, sondern das klassische Spielbeinmotiv mit der aufgestellten Fußspitze. Durch das aktionslose Halten der Attribute Schwert und Krummstab - dessen Schrägstellung anhand geringer Reste auf dem Mantel noch ablesbar ist - erhält die ganze Statue einen mehr repräsentativen Charakter.

Die antithetische Aufstellung zweier Figuren - hier fromme Vertiefung, dort Kommunikation mit dem Beschauer - erinnert wieder an den Bronnbacher Bernhard-Altar oder den Marienaltar im Dom.

In der Anlage der Figur scheint sich Preuß an älteren Vorlagen orientiert zu haben, was schon die altertümliche Haube unter der Mitra verrät. In Frage kommen z.B. ein Stich des Cornelis Bloemaert (ca.1630) nach einem Gemälde des Abraham Bloemaert oder ein anonymer Bonifatius-Stich, der vermutlich Anfang des 17. Jhd. in Mainz entstanden ist⁸²³. Die Übereinstimmungen reichen von der Haube über die Haltung, die Anordnung des Mantels bis zum Linienspiel des Bartes. Dennoch ist es eine Preuß'sche Figur, sowohl in ihrer Blockhaftigkeit, die hier vielleicht am stärksten zum Ausdruck kommt, als auch in zahlreichen Details. Noch weiter als in den übrigen Figuren ist hier die Einansichtigkeit getrieben. Das starke Hochrelief des Mantels ist nur vorne ausgearbeitet, um an den Seiten immer mehr bis zur völligen Glätte auf der Rückseite zu verflachen. Auch die Größe und Haltung der Arme überzeugt nur von vorne. Diese Tatsache

verwundert, da beide Statuen auf dem Portal recht frei, jedenfalls nicht in Nischen aufgestellt waren, somit auch von seitlich Herantretenden gesehen werden konnten.

Wie erklärt es sich, daß ein Meister, der am Marienaltar im Dom die Gesetze: der Perspektive so geschickt auszunutzen wußte, in der Plastik so pragmatisch verfährt? Die Frage ist rhetorischer Natur, denn im Deutschland des 17. Jhd. sind rundplastische Portal-oder Altarstatuen die Ausnahme, z.B. Hans Reichles Augsburger Bronzegruppe des hl. Michael. So ist denn diese Beschränkung vielleicht in positiver Weise als notwendiger Schritt zu bewerten, der die bewegungsreiche Vielgestaltigkeit der vergangenen Stilepoche überwindet. Die Fuldaer Statuen fügen sich also in den üblichen Rahmen ein, wobei aber, wie gesagt, der hohe Grad an Frontalität auffällt⁸²⁴.

Typisch für Preuß, und schon von den Bronnbacher Reliefs her bekannt, ist die Kombination der unteren Faltenpartien: Dreieckfalten, stehende Kanneluren und Staufalten über den Füßen, hier nur ungleich gröber ausgehauen. Auch das kraftvoll gegliederte Faltenwerk des vor dem Körper gerafften Mantels unterscheidet sich von dem zurückhaltender geformten Mantel des hl. Ludwig. Das ist gewiß nicht nur als Unterschied zwischen Binnen- und Außenraumplastik zu bewerten, denn auch der gleichzeitig entstehende Ehrenberg (K 28) weist vergleichbar ungefüge Faltenbrüche im Mantel auf wie der Bonifatius, sondern vor allem als Ausdruck eines modifizierten Stiles, der nun ein kräftigeres Relief bevorzugt. Details werden dabei noch summarischer behandelt, wie z.B. die Mitra, die bis auf ein einziges Zierteil zur Gänze stereometrisch glatte Form bleibt. Das gilt auch für die Gesichter, die aber nun einen pathetischen Ausdruck erhalten, der am Bonifatius durch den sparsamen Gebrauch schmerzvoll geschwungener Augenbrauen erzielt wird, am Benedikt durch Stirnrunzeln und die Gewalt der großen Form. Die mehr klassisch abstrakt als naturalistisch geformten Augen lassen sich bis zu den Bronnbacher Reliefs zurückverfolgen. Wo andere Bildhauer bei solchen Freistatuen wegen der Fernsicht die Augen weit öffneten, bleibt Preuß bei seinen kleinen Augen. Er setzt auf die Wirkung des ganzen Kopfes, auf Stirn, Augenhöhlen und Nase.

32

Die Statue des Salvators steht noch in situ als Bekrönung des Portals in einer Muschelniche. Ihr hat sie es wohl zu verdanken, daß sie nicht wie die beiden anderen Ende des letzten Jahrhunderts durch eine Kopie ersetzt werden mußte. Sie macht zwar durch die letzte Renovierung, die alle Steinschäden verdeckt, äußerlich einen intakten Eindruck, doch möchte man nicht allen Teilen ihre Originalität abnehmen, z.B. den Händen mit der Erdkugel oder den Füßen⁸²⁵. Überdies erzeugt die originale bzw. erneuerte Fassung einen ungewohnten Eindruck. Unge-

28b

wöhnlich auch für den bisher bekannten Preuß ist der stark wehende Mantel, der wohl auch manchen Beobachter zu einer späteren Datierung veranlaßte⁸²⁶. Diese knatternden Faltenbahnen können aber nicht darüber hinweg täuschen, daß es sich um das gleiche blockhafte Grund- und Standschema handelt wie etwa am Benedikt. Vergleichbar deutlich ist das Schrittbein herausmodelliert, gleichermaßen verschwindet das Standbein unter den Faltenmassen. Auch die hoch und kurz angesetzten Arme, die eng am Körper bleiben, sind typisch für Preuß. Übereinstimmungen gibt es in der ausschließlichen Frontalität, nicht aber in der Art und Weise, wie die Mantelfalten seitlich auf eine rückwärtig glatte Folie stoßen.

Demgegenüber lassen die Seitenansichten der beiden freien aufgestellten Statuen plötzlich rundplastische Absichten erkennen, da dort wenigstens ein kontinuierliches Relief ausgebildet ist. Es wird daraus wieder deutlich, wie pragmatisch Preuß auf die jeweiligen Gegebenheiten eingeht, wie haushälterisch er seine Mittel einsetzt⁸²⁷.

Der leicht nach links in Richtung des Segensgestus gewandte Kopf ist ebenmäßiger und milder im Ausdruck als die beiden Heiligen. Das reich gewellte Haar und der gestutzte Bart erinnern an den hl. Ludwig, den für Christus traditionellen, zangenförmigen Kinnbart ausgenommen.

Mag das Motiv des diagonal vor dem Körper flatternden Mantels irritieren, so muß doch an die Mäntel der beiden Heiligen Wilhelm und Ludwig erinnert werden, die dort als belebendes Element eingeführt worden waren, freilich noch viel zaghafter als hier. Die Machart ist für Preuß charakteristisch. So haben die schroffen Knickungen am Saum Parallelen im wehenden Tuch hinter dem Wappen des Stromberg-Epitaphs (K 39), oder der Gegensatz von glatten, großflächigen Faltenflächen und kräftig, derben Stegen findet sich auch im Mantel des Bonifatius. So wirkungsvoll dieser Mantel auch modelliert ist, erhält die Figur deshalb noch keinen Zuwachs an Bewegung, die Erregung bleibt partiell, denn im oberen Teil verlaufen die Faltenbahnen ruhiger, aber nicht so schönlinig wie noch am Benedikt. Hier oben als auch in den ungeschickten Falten auf dem Untergewand gewinnt man den Eindruck, daß im Vergleich zum Benedikt nicht alles vom Meister selbst gemeißelt worden ist.

Dieser zwiespältige Eindruck hängt vielleicht auch damit zusammen, daß sich Preuß hier, wie für den Bonifatius auch, eines oder mehrerer Vorbilder bediente. In erster Linie wäre Georg Petels ca. 1632 entstandener Christus Salvator zu nennen⁸²⁸, dessen Epiphaniecharakter im Fuldaer Werk ebenfalls zu spüren ist, vor allem im Schreitmotiv und dem diagonal wehenden Mantel. Anstelle der raumgreifenden Gestik der Petel'schen Statue, die der Mantel unterstreicht, führt das Flattermotiv bei Preuß nur zu einer partikulären Belebung. Überdies liegen die

segnende Rechte und die weltkugelhaltende Linke eng am Körper an, so daß anstelle der Belebung nun statische Momente vorherrschen. Erst in den Köpfen ist wieder stärkere Verwandtschaft spürbar, sowohl in der glattflächigen Gesichtsform, den langgewellten Haaren, der Bartform als auch in den ruhigen, ebenmäßig geformten Augen. Als gravierender Unterschied bleibt nur der leicht geöffnete Mund zu nennen, der dem älteren Werk zum lebendig sprechenden Eindruck verhilft, welcher durch den geschlossenen Mund in Fulda verfehlt wird.

Trotz aller Differenzen besteht zu dieser Statue Petels noch die stärkste Affinität, wenn man andere Salvatorstatuen dieses Jahrhunderts heranzieht. Da ist vor allem der 1669 für die Würzburger Marienkapelle geschaffene hölzerne Salvator des Künzelsauer Bildhauers H. Jakob Sommer zu nennen, in dem ebenfalls Augsburgisches anklingt, in dem jedoch der ruhig fallende Mantel keine zusätzliche Funktion sichtbar werden läßt⁸²⁹. Obwohl Preuß mit dem Vater dieses Bildhauers, E. Sommer, in den fünfziger Jahren zusammenarbeitete, darf sicher angenommen werden, daß diese Salvatorstatuen in Fulda und Würzburg unabhängig voneinander entstanden, was ihre unterschiedlichen Auffassungen auch nahelegen. Georg Schweiggers bekrönender Salvator (1659) der Kanzel in St. Sebald folgt mit seinem himmelwärts gerichteten Blick wieder einem anderen Typus. Weder seine hoch erhobene sprechende Rechte noch die Organisation des Gewandes lassen sich mit Fulda vergleichen (s. Anm. 388).

Ob Preuß unmittelbare Kenntnis von Petels Salvator besaß, ist fraglich, denn diese Statue entstand erst nach 1631, wahrscheinlich 1632, verblieb aber dann in der Werkstatt, um erst 1652 an seinen Bestimmungsort, den Pfarraltar von St. Moritz in Augsburg zu gelangen. Preuß, der ab 1636 in Franken nachweisbar ist, mußte kurz zuvor die Petel'sche Werkstatt in Augsburg kennengelernt haben, was bei dessen Berühmtheit nicht gänzlich unwahrscheinlich ist. Überdies sind gerade von einigen Petel'schen Werken, die nach 1630 entstanden, Nachklänge bei Preuß spürbar, so in Bronnbach der hl. Grabchristus und der elfenbeinerne Christus der Münchener Geißelung, sowie im Wechterswinkeler Kreuzifix der Christus der Kreuzigungsgruppe aus dem Augsburger Heiliggeist-Spital (1631). Aber auch so könnte Preuß durch die engen Beziehungen zwischen Augsburg und Würzburg mittelbare Kenntnis von Petels Statue erlangt haben⁸³⁰.

Diese drei Fuldaer Statuen verraten in ihrer ganz unterschiedlichen Herkunft die geringe Erfindungskraft unseres Meisters, aber auch seine Fähigkeit, übernommenen Vorbildern und Motiven seine ureigene, kräftige, plastische Handschrift aufzuprägen. Auch in der Figurenbildung bleibt er der seinem Wesen wohl gemäßen Blockhaftigkeit treu. Das starke plastische Relief seiner Gewänder findet in den Fuldaer Statuen einen Höhepunkt. In der Sparsamkeit seiner Ausdrucksmittel und

in der allgemeinen Reduktion auf haptische Werte kommt Preuß in diesen Werken den steinernen Großplastiken Leonhard Kerns in Regensburg am nächsten. In ihnen wird das, was früher gelegentlich als erste Phase nach dem Manierismus mit "strenger, gebundener Barock" paraphrasiert wurde⁸³¹, anschaulich: Das Einfache wird groß gesehen und wirkungsvoll in Szene gesetzt. In den ruhigen Bewegungen und den natürlichen Proportionen wird ein gewisses Maß an Klassizismus sichtbar, obgleich Vorbilder, z.B. der italienischen Hochrenaissance oder der Dürerzeit in Fulda nicht zu benennen wären.

Dieser besonders im Vergleich zur alpenländischen Holzplastik dieser Zeit deutlich werdende Klassizismus liegt in den bislang sichtbar gewordenen Lehrmeistern Kern, Petel und Oberitalien begründet, die in der einen oder anderen Hinsicht klassischen, jedenfalls weniger manieristischen Prinzipien folgten. Er ist aber auch Bestandteil der flämischen Plastik dieser Zeit, bei Bildhauern wie den Gebrüdern de Nole, Hans van Mildert und der Quellinus-Schule, die nicht zuletzt unter dem allgegenwärtigen Einfluß des Rubens zu einer beruhigten, aber ausdrucksstarken Statuarik gefunden hatte⁸³². Freilich sind die virtuoser, temperamentvoller als Preuß, niemals so spröde und selten so abstrahierend in der Gesichtsbildung.

32 Im unmittelbar auf Fulda folgenden Werk, dem Ehrenberg-Grabmal im Würzburger Dom (K 28), haben wir es mit einer anderen, traditionell präventioseren Gattung, der Bildnisstatue zu tun, die in allen Belangen sorgfältiger, detaillierter gearbeitet ist. Dennoch rückt auch in ihr ein Preuß'scher Zug unübersehbar ins Blickfeld, die blockhafte, monumentale Anlage, hier in Form einer Pyramide. Diese ist zwar die übliche Form für Adoranten, doch tritt sie uns selten in solch vollplastischer Wucht entgegen. Die Würzburger Vorläufer sind bis auf Zacharias
121a Junkers Bischof Neithard v.Thüngen⁸³³ allesamt in erster Linie Reliefs und keine Freifiguren. Überdies nehmen sie in keinem Fall eine solche, das ganze Monument beherrschende Funktion ein. Darin gibt es für Adoratio-Darstellungen generell nur wenige Vorläufer, so z.B. Gröningers Fürstenberg-Grabmal in Paderborn oder noch bedeutsamer, Urbain Tailleberts Bischof de Hennin in Jeper, Sint Martinskerk (1626)⁸³⁴.

Die Figur kniet frei vor der kleinen Nische auf einer stilisierten Felskuppe, von drei Seiten gut sichtbar. Entsprechend sorgfältig ist der Mantel rundum ausgearbeitet. Auffallendste Neuerung neben dem freiplastischen Aspekt ist das durch den Mantel herausmodellerte Kniemotiv, das sonst durch den gewöhnlich glatt herabfallenden Mantelstoff restlos verdeckt wird. Es ist durch schwere, gebrochene Falten sichtbar gemacht, deren Machart an den wehenden Mantel des Fuldaer Salvators erinnert. Wie in Fulda belebt auch hier das Plus an Falten im unteren

Teil den insgesamt monolithen Block nur partiell. Überdies ist dieses Bein reliefartig dem Körper nur angeklebt, überzeugt also nur in der Hauptansicht des Grabmals, nicht aber, wenn die Figur en face betrachtet wird.

Dieser Umstand belegt einmal mehr, daß sich Preuß mit einer Hauptansicht begnügt. Hier sind zwar der Rücken und die Vorderseite ebenfalls sorgfältig gearbeitet, doch jeweils für sich ohne Übergang zu der nächstfolgenden Ansichtseite. Die Rückansicht wird bestimmt durch die Kapuze und lang durchgezogene Faltenbahnen, die sich durch eine Stufe deutlich von der Hauptansicht absetzen. Vorne bewirken die geöffneten Mantelsäume noch stärker die Isolation der Frontale. Hier dominieren das die Pyramide bekrönende Haupt und die betenden Hände.

In welcher rundplastischer Einheit präsentiert sich dagegen ein kurz zuvor entstandenes flämisches Hauptwerk, die Adoratiofigur des Mechelner Bischofs Andreas Creusen (1666 ff.) von Lucas Faydherbe⁸³⁵. Von einer strengen Aufteilung der Ansichten, wie sie wohl auch noch bei der 1626 entstandenen Adoratiofigur des Bischofs Hennin⁸³⁶ in Jeper gegeben war, ist nichts mehr zu spüren. Dieser Unterschied ist natürlich weniger stilistisch oder regional zu bewerten, sondern in erster Linie als Ausdruck zweier Generationen mit ganz anders gearteten Schulerlebnissen.

Auch in einem anderen gewichtigen Punkt, der nicht sogleich ins Auge fällt, unterscheidet sich die Ehrenberg-Statue von vielen anderen: Sie besteht, wie die Zerstörungen im letzten Krieg offenlegten, aus einem Sandsteinkern, auf den viele kleine Alabasterstücke als Reliefs aufgelegt worden sind.⁸³⁷ Dieses weit verbreitete Verfahren wurde wohl notwendig, als kein genügend großes Alabasterstück dafür gebrochen werden konnte. Dennoch wird dieses applizierende Verfahren kein grundsätzlich verschiedenes Vorgehen des Bildhauers erfordert haben, denn gewiß wurde der Kern zunächst mit nur grob zugehauenen Alabasterplatten beplastert, um dann erst im Ganzen die endgültige Form im Detail zu erhalten. Man wird also davon ausgehen können, daß der notwendige Sandsteinkern nicht ursächlich die pyramidale und monolithische Erscheinung bewirkt hat. Nur so viel steht fest, daß die Kuppe, auf der die Statue kniet, mit dem unteren Teil des Kerns identisch ist.

Wie viele andere Preuß-Figuren ist auch dieser Ehrenberg mit minimaler, aber doch deutlich sichtbarer Bewegung ausgestattet. In der Hauptansicht des Grabmals wird davon nichts sichtbar, wenn man von dem gewissen transitorischen Moment des Kniens - er sitzt mehr auf den Fersen als daß er aufrecht kniet - einmal absieht. Dem aufmerksamen Beobachter wird jedoch nicht entgehen, daß der Kopf nicht im strengen Profil wiedergegeben ist. Von vorn wird eine erstaunliche Vielzahl an Bewegungen sichtbar. Der Bischof ist nicht nur aus der

wandparallelen Achse herausgedreht, sondern auch ein wenig von der Wand weg geneigt. Damit einher geht die unterschiedliche Schulterhöhe. Kopfrichtung und betende Hände weisen in dieselbe Richtung, an dem vor dem Krieg noch vollständig vorhandenen Pultkruzifix vorbei zum einstigen Hochaltar bzw. Sakrament. Der Kruzifix kam, wie erinnerlich, erst im letzten Planungsstadium auf Wunsch einiger konservativer Domherren zustande. Dennoch wird man nicht ohne weiteres behaupten können, Preuß habe den Kruzifix samt Pult einfach dazu gestellt, ohne etwas an der ursprünglichen Konzeption zu ändern, die von der deutschen Tradition abwich, indem der Verstorbene nach italienischem Vorbild unmittelbar mit dem Sakrament im Hochaltar kommunizierte. Denn langgeübter Tradition entsprach es, Porträts im Bild oder aus Stein nicht im reinen Profil, sondern in leichter Dreiviertelansicht wiederzugeben, besserer Erkennbarkeit wegen. Als prominenter Vorläufer sei nur Heinrich Gröningers Grabmal des Paderborner Fürstbischofs Dietrich v.Fürstenberg im Paderborner Dom genannt (gest.1618)⁸³⁸. Er blickt noch deutlicher an dem vor ihm stehenden Kruzifix vorbei, aber die Hände bleiben auf Christus gerichtet, so, als wolle er die Vorübergehenden auffordern, es ihm in seinem frommen Eifer gleichzutun.

In Würzburg selbst blicken die Adoranten in der Regel geradeaus, sind also im reinen Profil wiedergegeben⁸³⁹. Auch die flämischen Adoranten-Bischöfe blicken streng gerade aus, da sich das Objekt ihrer Anbetung unmittelbar vor ihnen in Lebensgröße befindet, so die Bischöfe der Grabmäler Hennin (1626), Creusen (1660), van den Bosch (1660/65), d'Allamont (1667/70) und Precipiano (1709)⁸⁴⁰. Bei diesen großen bischöflichen Bildnissen ist das strenge Profil also eher die Regel, die Dreiviertelansicht ist dagegen häufiger im Relief zu finden, z.B. im Epitaph des Ebracher Abtes Joh.Beck (gest.1562) oder des Würzburger Domherren Wolfgang Theoderich v.Wiesenthaw (gest.ca.1555) von Thomas Kistner in der Würzburger Domsepultur⁸⁴¹. Bei diesen Grabreliefs ist vom Gesicht weit mehr zu sehen als am Ehrenberg. Es hat demnach den Anschein, daß die Herauswendung des Körpers mit der Ausrichtung der Adoratio auf den Hochaltar tatsächlich ursächlich zusammenhängt. Dieses Motiv als Ursache der Aktion dürfte Preuß eher als die Stifterbildnis-Tradition zu dieser Darstellung bewogen haben. Es folgt daraus, daß das Betpult mit dem Kruzifix als nachträgliche Hinzufügung seinen ursprünglichen Plan nicht beeinflußt hat.

Die Ehrenberg-Statue ist damit nach dem Paderborner Fürstenberg von 1618, der sich sowohl dem Kreuz als auch dem Publikum zuwendet, wohl der erste Adorant in Deutschland, dessen zielgerichtete Bewegung raumüberwindend dem Allerheiligsten Sakrament im Hochaltar⁸⁴² gilt und nicht einem unmittelbar vor ihm stehenden Kruzifix. Damit faßte ein spezifisch italienischer Ge-

danke in Deutschland Fuß⁸⁴³, wiederum ein Hinweis dafür, daß Preuß Italien aus eigener Anschauung kannte.

Für den Kopf des Ehrenberg schien sich Preuß offensichtlich an dem 1625 bezeichneten Kupferstich des Augsburgers Lukas Kilian orientiert zu haben, der den Bischof gleichfalls barhäuptig und ohne Insignien wiedergibt, welche von zwei Engeln gehalten werden⁸⁴⁴. Gegenüber den Bronnbacher Abtporträts hat sich im Ehrenberg einiges gewandelt: Der nüchterne Realismus ist nun einem Ausdruck innerer, fester Überzeugung und Hoffnung zugleich gewichen, der sich in den grossen, weit geöffneten Augen spiegelt, die bezeichnenderweise ohne gebohrte Pupillen auskommen⁸⁴⁵. Das abstehende Haupthaar mit seinen wehenden Locken und die aufgeworfene Stirnlocke geben dieser inneren Erregung Ausdruck. Im Gegensatz zu diesen idealischen Zügen steht die modische Bartracht, die weit detaillierter als die Bärte der Bronnbacher Äbte ausgearbeitet ist. Vergleichbar mit jenen Porträts ist noch die Art, wie die beiden parallelen Stirnfalten eingegraben sind, obgleich nunmehr der einstmals graphische Charakter einer naturalistischeren Darstellung gewichen ist. Graphische Details, wie sie das Riefeisen hinterläßt, weisen nur Bart- und Haartracht auf. Die Art der Modellierung des Kopfes hat mehr mit dem Franziskus des Marienaltars (K 21) gemein als mit den zeitgleichen Fuldaer Sandsteinstatuen, die in allen Aspekten um einige Grade gewalttätiger gemeißelt sind, sprich großzügiger und abstrahierender. In der kräftigen Nase und den hervorspringenden Wangenknochen bestehen wieder Übereinstimmungen. Auch die kraftvolle, schwere Modellierung ist beibehalten. Michael Kerns Aschhausen-Porträt (nach 1622) wirkt daneben schwammig und amorph. Dort stand das naturalistische Detail im Vordergrund, jedoch in nüchterner Manier, vielleicht deshalb, weil der Statue Ziel und Ausrichtung fehlte⁸⁴⁶. Anders als die Evangelisten seiner Kanzel zeigt das Gesicht des Aschhausen keine Regung, was zwar bei bischöflichen Standfiguren seit Riemenschneiders großer Ausnahme, dem Scherenberg, mittlerweile zur Regel geworden war, aber auch für Adoranten Gültigkeit erhalten hatte. Der Ehrenberg ist mithin der erste bischöfliche Adorant zwischen Mainz und Bamberg, dessen faktische und inhaltliche Ausrichtung auf ein Ziel sich auch im Gesicht widerspiegelt. Freilich steht das Ausmaß an Porträthaftigkeit und der Grad der Belebung weit zurück hinter gleichzeitigen flämischen Beispielen, wie den Grabmälern Creusen (1660 von L.Faydherbe) oder Triest (1654 von J.Duquesnoy)⁸⁴⁷.

Von solcher Meisterschaft ist Preuß weit entfernt. Auch mit Petels oder Schweiggers Porträts, die stets von lebenden Personen geschaffen worden waren, kann er sich nicht vergleichen. Die nicht von Glesker ausgeführte, mediokre Büste des Bamberger Bischofs Melchior Otto Voit v.Salzburg (1659) einmal beiseite las-

2; 3

23a

122a

send, zeigt auch das ihm zugeschriebene Porträtfragment eines Unbekannten im Frankfurter Historischen Museum eine lebendigere und sicherere Auffassung im Porträtieren⁸⁴⁸. Lediglich in der Festigkeit des Knochengerüstes und der zupackenden Modellierung bestehen gewisse Gemeinsamkeiten, die sich auf das Volumen der Haare erstrecken, wobei aber gleich in aller Schärfe die noch zu sehr auf das Detail gerichtete Zughaftigkeit unseres Meisters auffällt. In dieser Zurückhaltung wandelt er noch in Michael Kerns Spuren⁸⁴⁹.

Stärker als in allen bisher gesehenen Werken beachtet Preuß das Detail in dem reichgeschmückten Pluviale, angefangen bei den Fransen über die ebenso großzügig wie detailliert gebildeten floralen Motive bis hin zu dem sorgfältig durch Pickung aufgerauten Grund, der den Stoffcharakter angibt. Darin geht er weiter als alle seine fränkischen Vorgänger. Heute kommt dies im lichtlosen Seitenschiff nurmehr schwach zur Geltung. Man darf aber auch daran zweifeln, ob das Plus an Licht bei ursprünglicher Aufstellung dem monolithen Block Glanz und Farbe hätte verleihen können. Allzu flach ist das Blumenrelief, so großflächig und überschaubar es auch angelegt ist. Hier hat sich Preuß entgegen seiner sonstigen Intention nach altmeisterlicher Manier dazu verleiten lassen, durch Genauigkeit in der Gewandung dem Dargestellten zu der erforderlichen Würde zu verhelfen. Später, am bronzenen Rieneck (K 33), wo dies viel einfacher zu machen gewesen wäre, unterläßt er es und kehrt zu der alleinigen Wirkung der großen Form zurück. Tradition, allzu große Flächen und der leicht zu bearbeitende Alabaster mögen Preuß zu dieser Feinarbeit verleitet haben, vielleicht aber auch die Tatsache, daß die Figur im Langhaus bei bestem Licht von jedermann aus größter Nähe betrachtet werden konnte. Daß Preuß solche Überlegungen nicht fremd waren, belegen die oberen Putten, deren Haare nicht mehr gerifelt sind wie die der beiden unteren. Solchermaßen gehen voluminöse Monumentalität und ziseleurhafter Detailreichtum eine eigenartige Verbindung ein, die den unterschiedlichen Anforderungen von Nah- und Fernsicht genügt.

41

34;35 Auch die sieben flügellosen Putten sind dieser Anforderung gemäß unterschiedlich ausgeführt, indem nur die beiden unteren jene sorgfältige Oberflächenbehandlung aufweisen wie die Hauptfigur. Diese klagenden Putten oder Pleurants, die einstmals die Attribute des Bischofs hielten, besitzen eine derbe, aber natürliche Körperlichkeit, die besonders neben den schlanken und elegant postierten Putten an Michael Kerns Aschhausen-Grabmal (1622) auffällt. Neben diesen viel- und kleinteilig zusammengesetzten Körpern reduzieren sich die der Ehrenberg-Putten auf zwei große Einheiten, den kugeligen Bauch und die Brust, die zusammen einen entsprechend ruhigen Umriß erzeugen. Dennoch wird bei aller Schwerblütigkeit Kontrapostik sichtbar, die sich bis in gegensätzliche Drehung der Schultern erstreckt,

122b

was bei den Preuß'schen Großplastiken sonst nicht beobachtet werden kann. Durch diese Charakteristik sind diese Putten weniger mit Michael Kerns Putten verwandt, auch nicht mit seinen späteren Erzeugnissen in Langenburg (1629) und Bronnbach (1643), sondern vielmehr Leonhard Kerns Putten, z.B. den Wapenhaltern im Schwäbisch Haller Epitaph Friedrich Hörmann (1642)⁸⁵⁰ oder den Gestalten des Stuttgarter Puttenbacchanals⁸⁵¹. Diesen eignet jene vielleicht bei F.Duquesnoy abgeschauete, kindgemäße amorphe Leibigkeit, die allen Bewegungen kindliche Unbeholfenheit verleiht. Auf eine unmittelbare Abhängigkeit zwischen Leonhard und Preuß kann daraus freilich nicht geschlossen werden, da beide durch ihren Italienaufenthalt aus gleichen Quellen geschöpft haben können.

124a
128a

In den schmerzverzerrten Gesichtern der Putten drückt sich laute Wehklage um den verstorbenen Bischof in einem Maße aus, wie es seit der Gotik oder Guido Mazzonis Beweinungsgruppen in solcher Drastik nicht mehr gestaltet worden war. Sichtbare Trauer zeigten zwar auch die Putten an Michael Kerns Aschhausen-Grabmal (1622) und der Tumba für den Grafen Philipp Ernst v.Hohenlohe-Langenburg (nach 1629) in Langenburg⁸⁵², doch ungleich verhaltener, mit Beschränkung auf das Gesicht. In den Preuß'schen Kindern zieht sich jedoch der gesamte Körper konvulsivisch zusammen, zumindest bei dem unteren Paar, während die beiden oberen Paare moderatere Trauerposen zeigen. Aus den Gesichtern sind häßliche, schmerzverzerrte Grimassen geworden, die von dem zu wirr aufgedrehten Korkenzieherlocken gemeißelten Haar wirksam unterstützt werden.

34; 35
122
128a
32
35b

Diese Gesichter drücken zum erstenmal in der Geschichte der deutschen Grabmalplastik jenes Maß an Trauer aus, von dem bisher nur in den Inschriften oder Trauerreden zu lesen war. Man kann diese Ausdruckssteigerung als Fortführung der verhaltenen Kern'schen Trauergesten betrachten, wahrscheinlicher ist jedoch, daß Preuß hier - auf welchem Vermittlungsweg auch immer - nicht ganz unbeeinflusst gewesen sein kann von hochbarocker römischer Pathetik, z.B. den laut klagenden Kindern der Caritas an Berninis Grabmal für Papst Urban VIII. (1628-47)⁸⁵³. Freilich ist eine deutlich sichtbare, das Thema veranschaulichende, oftmals theatralische Mimik ein immer weiter verbreitetes Kennzeichen barocker Plastik, nicht nur der römischen. So zeigen z.B. die elfenbeinernen Kruzifixe Petels eine außerordentliche Schmerzáußerung, welche ohne dessen Freund und künstlerischen Mentor Rubens nicht denkbar wäre. Rubens, in dessen Menschengestalten Gefühlsäußerungen, Seelenregungen sich ungleich deutlicher widerspiegeln als bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen, hat unbestreitbar großen Einfluß auch auf die Bildhauerei ausgeübt⁸⁵⁴. Ob nun Bernini, Rubens oder die stets wirksame Gotik, die die Pleurants ja in die Grabmalplastik eingeführt hatte, Preuß primär beeinflusst hat, ist nicht klar zu entscheiden; fest steht, daß er mit solchen Ausdrucks-

steigerungen den seit Rubens dafür geschärften Erwartungen entsprach.

Das bezeugt auch der pathetische Schildträger-Putto des bekannten Metternich-Grabmals in der Trierer Liebfrauenkirche (ca.1674) von dem 1645 geborenen schwäbischen Bildhauer Mathias Rauchmiller⁸⁵⁵. Im eigenen Werk hat Preuß solch ausdrucksstarke Gesichter nur noch einmal in den Keilsteinfratzen des Würzburger Rathauses gestaltet.

SPÄTE WERKE ZWISCHEN 1673 UND 1681

37b Auch in seiner nächsten erhaltenen Arbeit, der Grabplatte für Joh. Philipp
38 v.Schönborn (gest.12.Febr.1673) in der Marienkirche auf der Festung (K 31), macht
sich Ausdruckssteigerung bemerkbar; bei der traditionellen Strenge der bischöflichen
Standfigur jedoch vornehmlich im Porträt. Wie für den Ehrenberg orientierte
sich Preuß zwar dafür an einem Vorbild, z.B. dem gemalten Ganzfigurenporträt
Schönborns im Mainfränkischen Museum, doch nutzt er diesmal noch stärkere
plastische Mittel, um den Blick, die herrische, heroische Haltung des Bischofs
hervorzukehren⁸⁵⁶. Anders als am Ehrenberg sind hier die individuellen Eigenheiten
deutlicher herausgestellt, der hagere Kopf, die kräftige Hakennase, die streng
blickenden Augen oder das lang wallende Haar. Das kehrt, im Gegensatz zu dem
in frommer Erwartungshaltung betenden Ehrenberg, eher den gestrengen Landes-
fürsten hervor, als welcher er ja auch mit allen seinen Würdezeichen gekennzeich-
net ist. In dieser Hervorkehrung bestimmter Charakterzüge unterscheidet sich
2; 3 der Schönborn von den frühen Bronnbacher Grabsteinen, die in ihrer Zurückhaltung
den Wandel der dazwischenliegenden dreißig Jahre deutlich werden lassen.
Andererseits bemühte sich Preuß in diesen Grabsteinen noch um einen deutlichen
Kontrapost, der am Schönborn unter der Vielzahl der Attribute und der monumentalen
Aufgerichtetheit nur mehr in Details erahnbar ist: In Asymmetrien der senkrechten
Falten, in der Rückseite der Kasel, die am Schwertarm weiter sichtbar
ist als gegenüber, oder der starken Kopfwendung, die der Gestalt einen gewissen
Impetus verleiht. Darüber hinaus sind auch die Arme besser in Szene gesetzt als
in Bronnbach. Alles in allem erscheint er würdiger, repräsentativer.

Gegenüber Bronnbach hat Preuß in der Wahl der plastischen Mittel nunmehr
eine einheitlichere, einfachere und zugleich deutlichere Sprache gewonnen. Die
Relieffhöhe ist tiefer geworden, so daß das Gesicht fast vollplastisch hervortritt.
Den regelmäßigen Zierfalten an den Ärmeln entsprechen die geordneten
Kanneluren oder Gratfalten am Untergewand. In dieser Hinsicht wendet Preuß
20 die seit den Figuren des Marienaltars (K 21) gefundenen Formen an. Details da-
gegen sind teils nachlässiger als noch in Bronnbach, wie die Fransen, teils sorg-
fältiger ausgearbeitet, wie die gerifelten Locken oder das gepickte Pallium, des-

sen Wollecharakter damit angedeutet ist. Darin sind Motive des Ehrenberg aufgegriffen. In allem ist Preuß auf eine natürlichere Wirkung bedacht, die sich auch in der akanthusartigen Krümme des Hirtenstabes ausdrückt. Wie schon in Bronnbach gibt es auch für diese Grabplatte nur wenige Vergleichsbeispiele, z.B. den Grabstein des Bronnbacher Abtes Valentin Mammel (gest. 18. Febr. 1672), der dem Stil nach von Zacharias Junker d.J. gearbeitet worden sein könnte, der auch sonst in dieser Zeit für Bronnbach arbeitet⁸⁵⁷. Abgesehen von Qualitätsunterschieden weist dieser Stein eine vergleichbare Reliefhöhe auf, wobei aber der Kopf noch längst nicht so dreidimensional hervortritt wie am Schönborn. In der Auffassung des Porträts orientiert der jüngere Zacharias sich noch an den älteren Platten des Preuß in Bronnbach. Von der heroischen Ausstrahlung des Schönborn ist hier noch nichts zu spüren.

Diese besitzt bis zu einem gewissen Grade der Grabstein des Ebracher Abtes Alberich Degen (gest. 1686), obgleich der kraftvolle Impetus dieser derben, an romanisches Formempfinden gemahnenden Figur durch erheblichen Oberflächenabrieb beeinträchtigt wird. Eindrucksvoll tritt die füllige Leiblichkeit dieses Mannes zutage⁸⁵⁸.

Aus dieser kurzen Umschau wird nur deutlich, daß Preuß zu diesem Zeitpunkt auch in dieser Gattung der beherrschende Meister in Mainfranken ist. Später lösen ihn darin Elias Rantz im Osten und Joh. Wolfgang Fröhlicher im Westen ab⁸⁵⁹.

Eng mit der Schönborn-Grabplatte zusammen hängt das monumentale Bamberger Bronzegrabmal für Bischof Valentin Voit v. Rieneck (K 33), welches hauptsächlich in der Zeit zwischen 1672 und 1674 entstanden sein muß. Da es überdies archivalisch für Preuß gesichert ist, dient es als Grundlage für die Zuschreibung des Schönborn. Alle anderen Fragen bezüglich einer relativen Chronologie beider Werke lassen sich wegen der bis auf materialbedingte Unterschiede gleichartigen figurlichen Auffassung und Modellierungsweise nicht beantworten, wengleich dem Rieneck aufgrund der neugefundenen Quellen das Primat gehören sollte.

Die verwandten Themata haben vergleichbare Lösungen gefunden, die sich in der Frontalität, der leicht kontrapostischen Stellung, den Armhaltungen, den Kopfwendungen und den Verzierungen der Kasel äußern. Selbst die Faltengebung gleicht sich: Hier wie dort Zierharmonikafalten am Ärmel, Kanneluren am Untergewand und ähnlich umgeschlagene Fransenborten an den Alben. Eigentümlicherweise ist im Bronzematerial nicht alles lebendiger oder zierlicher herausgekommen als im Sandstein, was man doch erwarten könnte. So ist z.B. das Pallium des Rieneck glatt wiedergegeben, anstelle der gepickten Oberfläche am Schönborn, die den Wollstoff angeben soll. Die Fransenborten sind in der Bronze zwar merk-

41

38

lich feiner aber auch graphischer und damit schematischer als am Schönborn. Die floralen Muster der Kasel bestechen dagegen in der Bronzefassung durch Prägnanz und Plastizität gegenüber den weichen und flachen Formen im Sandstein, obschon gleiche Motive verwandt wurden. Das Haupthaar des Rieneck wiederum ist zugleich voluminöser als auch detaillierter gestaltet als die dünneren, aber geriffelten Haare des Schönborn. Das Motiv der großen Schneckenwindungen verbindet aber beide. Reicher sind am Rieneck auch die Faltenbahnen des Untergewandes durchgebildet. Sie weisen all jene Schärfe und miniaturhaften länglichen Eindellungen auf, die sich im Sandstein schwerlich bilden lassen, die aber dennoch in Ansätzen schon auf der frühen Grabplatte des Bronnbacher Abtes Feilzer (K 2) zu sehen sind. Es zeigt sich, daß Preuß mit Bronze zwar prägnanter aber nicht wesentlich lebendiger zu modellieren versteht als in Sandstein oder Holz.

Der auffallendste Unterschied zum Schönborn besteht im leicht erhobenen und zur Seite gewendeten Haupt. An seinem ursprünglichen Standort im südlichen Seitenschiff galt der Blick, der nicht durch Bohrung angegeben ist, dem Kreuzaltar Gleskers vor dem Georgenchor⁸⁶⁰. Anders als Schönborn, dessen Kopfwendung und Blickrichtung dem als Vorlage dienenden Gemälde abgeschaut worden ist, liegt hier der Blickrichtung eine thematische Absicht zugrunde, wie dies schon für den Ehrenberg vermutet worden war. Wenn Schönborns realistische Züge dem Betrachter nur zu sagen scheinen, daß unter dieser Platte zwar ein Bischof, aber doch auch eben nur ein Mensch wie jeder andere ruht, spricht aus dem emporgehobenen Gesicht des Rieneck mit den weit geöffneten Augen Hoffnung und Zuversicht auf ein besseres Jenseits, was der Gegenstand des Blickes, die Passion Christi, nur untermauert. Freilich ist all dies in der für Preuß charakteristischen Weise sehr zurückhaltend geschildert, weit entfernt von der hochbarocken Beredsamkeit eines Bernini. Einzig die spannungsvoll gedrehte Haarpracht vermittelt etwas von innerer Erregung.

Allein, die zielgerichtete Kopfwendung ist ein bemerkenswerter Einbruch in die bislang statische Frontalität der bischöflichen Standfiguren, wie sie z.B. in den Grabmälern Echter und Aschhausen im Würzburger Dom begegnen. Damit einher geht eine rundplastische Vollendung der einstmals nur reliefierten Bildsäulen und eine weitgehende Herauslösung der Figur aus der Nische. Die dadurch gewonnene Selbständigkeit oder Freiheit unterstreicht der riesige, bis zum Boden reichende Standsockel der Bronzefigur.

All dies zeigt, welche Bedeutung Preuß der lebendigen Vergegenwärtigung seiner Bischofsfigur beimaß. Sie ist nicht mehr allerengster, fast physischer Bestandteil der Grabmalsarchitektur, wie es vor dem Rieneck in Deutschland fast alle stehenden Bischofsfiguren gewesen sind, die ihre Herkunft von der Grabplatte

nie ganz verleugnen konnten, sondern beherrscht sie nun in einem Ausmaß, das uns für die Genese dieses Werkes noch an andere Bildgattungen, wie das Standbild im weltlichen Grabmal, denken läßt⁸⁶¹. Die Dreidimensionalität des Rieneck, die sich auch in der Tatsache äußert, daß er über die Hälfte vor der Nische steht, wird, wie am Ehrenberg, in drei verschiedenen Ansichten deutlich. Wie am Ehrenberg dominiert freilich die Frontale, die Seiten bleiben nebensächlich und für sich. Wie in Würzburg geben sie keine geschmeidige Überleitung, sondern bleiben säuberlich von der Frontale getrennt. Wie immer beschränkt sich Preuß auch im Alterswerk auf eine einzige Hauptansicht.

Hatte Preuß für das Gesicht des Schönborn fast wörtlich ein Gemäldeporträt übernommen, so kann dies auch für den Rieneck festgestellt werden, der einem Stich nach einem Gemälde des Würzburger Hofmalers Johann Baptist de Rüll von 1668 folgt⁸⁶² und zwar so genau, daß sogar Anzahl und Lage der Warzen übereinstimmen. Dies gilt für die Details. Im ganzen hat Preuß jedoch, seiner plastischen Gesinnung folgend, den Kopf durch Übertreibungen der Einzelheiten ungleich machtvoller angelegt, was die mächtige Haarfülle unterstreicht. Trotz aller naturgetreuen Details ist kein psychologisches Porträt entstanden, sondern ein in aller Glaubensstärke auf die Passion Christi zuversichtlich die Ewigkeit erwartender Bischof. Kraft- und würdevoll gibt er den Lebenden ein Beispiel.

Neben der altertümlichen und kraftlosen Standfigur des Mainzer Bischofs Damian Hartard von der Leyen (1678), der in der Präsentation wie der Figurenbildung den überholten Mustern des 16. Jhd. folgt, wird das Neuartige des Preuß'schen Rieneck besonders deutlich⁸⁶³. Dieser unterscheidet sich durch seine Aufstellung auf einem kleinen Piedestal über der Inschriftenplatte und der monolithen Starrheit seines Körpers wenig von den bischöflichen Standfiguren des 16. Jhd., z.B. den Gräbmälern A.v.Brandenburg (1545) und S.v.Heusenstamm (1555) von Dietrich Schro⁸⁶⁴. Er gleicht mehr einer starren, reliefierten Bildsäule als einer bewegungsfähigen Kreatur. Bei dieser Arnold Harnisch zugeschriebenen Figur wird die Bedeutung der traditionellen Formel für bischöfliche Standfiguren sehr deutlich.

Im Rieneck wird sie in der ruhigen Zurückhaltung ebenfalls noch spürbar, wenn man ihm z.B. den Fuldaer Bischofsheiligen Bonifatius gegenüberstellt, dessen aufgewühlte Mantelfalten starke Unruhe vermitteln. Diese Traditionsverbundenheit beschränkt sich eigentümlicherweise nur auf die bischöfliche Standfigur, während der Adorant oder Gisant viel unabhängiger von den zugegebenermaßen jüngeren Vorbildern behandelt werden.

Anders als der mißratene von der Leyen steht eine andere Mainzer Bischofsfigur, die des Wolfgang v.Dalberg (gest.1601) von Johannes Junker (1606)⁸⁶⁵ dem Rieneck näher, insoweit es die erhobene Kopfwendung betrifft. Bruhns deutete

43b

31

sie als Blick zu den drei neben ihm stehenden Vorgängern an den Langhauspfeilern, doch scheinen mir die in die Augen eingemalten Pupillen eindeutig in eine unbestimmte Höhe zu blicken⁸⁶⁶. Ob ein bestimmter sakraler Gegenstand in dieser Richtung rekonstruierbar ist, steht dahin. Mir scheint, daß dieser erhobene Blick - wie auch der von Riemenschneiders Scherenberg - nicht nur eine beliebige, neutrale Variante des Bildhauers darstellt, sondern, gleich wie es am Rieneck und dem Ehrenberg interpretiert wurde, mit den Ewigkeitserwartungen der Verstorbenen in Verbindung gebracht werden kann. Von der Figur als Ganzes, die noch dem gotischen Bogenschwung mehr verhaftet ist als dem Kontrapost, hat der Rieneck nichts.

Die Qualität der Bronzestatue hebt auch ein Vergleich mit der um 1700 entstandenen großen bronzenen Brunnenstatue des hl. Willibald in Eichstätt hervor⁸⁶⁷. Dieser segnende Bischof besitzt längst nicht jene kraftvolle Monumentalität des Rieneck, auch nicht die dort so wirksame Ordnung und Präzision der Faltengebung. Alles bleibt ein wenig amorph und kraftlos, obgleich die allgemeine Unruhe der Oberfläche, die selbst die starre Kasel in Erschütterung gebracht hat, gewiß Lebendigkeit erzeugen sollte.

68

Da die zweite Bronzestatue im Bamberger Dom, die des knienden Propstes F. c. v. Stadion (gest. 1685, vgl. K 48) stilistisch zwar moderner, aber künstlerisch als unbedeutender beurteilt werden kann, bleibt der Rieneck nach dem Nürnberger Neptunbrunnen Georg Schweigger die einzige erwähnenswerte Großbronze Frankens im 17. Jhd., die der 1653 aus Forchheim nach Würzburg übergesiedelte Gießer Sebald Kopp in vielen Einzelteilen goß. Wenn in Schweiggers Aktfiguren ein intensives Naturstudium sichtbar wird⁸⁶⁸, so dominiert im Gegensatz dazu im Preuß'schen Rieneck ein der klassizistischen Tradition verhafteter Grundzug, der die bewährten Regeln in erster, die Naturtreue erst in zweiter Linie beachtet. Die Regeln werden im kontrapostischen Aufbau und in der strengen Linearität und Ordnung des Faltenwerkes sichtbar, während sich Naturalismus weitgehend auf das Gesicht beschränkt. Die floralen Muster der Kasel, der Wollstoff des Pektorale oder die Fransenborten, all das könnte in Bronze "natürlicher" modelliert werden. Statt dessen hebt Preuß auf die Wirkung seiner Formgebungen ab. Die stilisierte Form steht bei ihm im Vordergrund, freilich nicht in dem neuen, für ihn undenkbar Ausmaß wie in den Werken der jüngeren Bildhauer, z. B. in Rauchmüllers Metternich-Grabmal in der Trierer Liebfrauenkirche (ca. 1675), an dem Natürlichkeit, ja Verismus und barocker Stilisierungswille eine Verbindung eingehen, die für das kommende Jahrhundert grundlegend wird, da vor allem dem Gewandstil eine neue, sprechende Qualität innewohnt, die zusammen mit einer theatralischen Gestik jene gesteigerte Aussagekraft bewirkt, die erst den Namen "barock" verdient.

43a

Der Rieneck ist davon weit entfernt, aber in der monumentalen Körperlichkeit und dem von gewisser Leidenschaftlichkeit erfüllten Blick zum Kreuzaltar ist durchaus eine als barock zu kennzeichnende Bildwirkung spürbar. Wenn Kempter (S.32,130) die "vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der Dynamik des Körpers" vermißt, oder die "fast völlige Unterdrückung des eigenen reichen Ausdruckslebens der Falten" konstatiert und, mit gewissem Recht, die Konzentration allein auf die "plastischen Verhältnisse" beobachtet oder im "ernst und edel" gebildeten Porträt den "erdennahen Realismus" bemängelt, so verlangt er von dem alten Preuß zuviel, d.h. er setzt den Maßstab zu hoch.

Sein plastisches Alterswerk kann nur unter bestimmten Voraussetzungen mit den jüngeren Bildhauern wie z.B. Rauchmiller, verglichen werden. Wenn Kempter (S.110) schreibt, "der Körper wirkt nur durch Größe und Gesamtform in völliger Ruhe", so ist ihm - das Ausschließliche seiner Aussage ignorierend - zuzustimmen, nicht aber zu der folgenden Feststellung: "Es ist die letzte reine Ausprägung dieses Stils, der für monumentale Geschlossenheit und ernstes Streben nach grosser Wirkung auf alles Pathetische verzichtet hat", denn zum einen kann man schlecht auf etwas verzichten, worüber man nie verfügte, zum anderen ist bei der ursprünglichen Aufstellung in dem hoffnungsvollen Fernblick zum Kreuzaltar hinauf durchaus Pathetik intendiert. Und das ist in Anbetracht der außerordentlichen Bildtradition der bischöflichen Standfigur, die Kempter nicht zur Kenntnis nimmt, eine bemerkenswerte Leistung. Gewiß hat sich die figürliche Auffassung des Rieneck seit den Bronnbacher Frühwerken nur unwesentlich verändert, insofern ist er anachronistisch, doch kann man dies hier Preuß nicht zum Vorwurf machen. Es liegt am Thema der aktionslosen bischöflichen Standfigur, die dann auch nach dem Rieneck in Mainfranken für ca. hundert Jahre verschwindet. In der langen Reihe der deutschen Bischofsgrabmäler muß man im Rieneck denn auch, historisch gesehen, einen Abschluß und, mit Abstrichen, die im Künstlerischen liegen, einen Höhepunkt erblicken.

Sein letztes Porträt soll hier, chronologisch vorgreifend, folgen, nämlich das Epitaph für den Würzburger Dompropst Franz Ludwig Faust von Stromberg (gest.22.Oktober 1673) im Würzburger Dom (K 39), das 1681 noch in Arbeit ist. Dieses Bildnis ist zwar im ovalen Lorbeerkranz gefaßt, gehört aber, unschwer erkennbar, in die Reihe der Priesterbildnisse, wie sie von den Grabsteinen her bekannt sind. In der Reliefhöhe des Körpers, die jetzt ein Maximum erreicht hat, und dem dreidimensionalen Charakter des Porträts gleicht der Stromberg dem Schönborn-Grabstein (1673. K 31), bzw. übertrifft ihn in der Reliefhöhe. Das Oval stutzt das Stromberg-Bildnis, das ebensogut einen Grabstein schmücken könnte, nur zu einem neuen Format zurecht. Keine neuen Gesten, kein Herausbeugen oder deutlich sichtbare Aktionen, die römische Bildnisse des Hochbarock auszeichnen,

56

37b

sind in dieses Bildnis eingeflossen. Die starke Frontalität, die durch gewisse Asymmetrien aufgelockert ist, findet ihre Erklärung diesmal weniger in der Tradition, sondern vielmehr in der Tatsache begründet, daß der von Stromberg gestiftete Marienaltar (1662. K 21) unmittelbar ihm gegenüber in der Konche stand und Ziel seines Blickes gewesen sein dürfte. Obwohl der Kopf nicht streng geradeaus, sondern ein wenig in Richtung des nördlichen Eingangsportals zielt, bzw. eines möglicherweise damals vorhandenen Querhausaltars. Diese Unsicherheit in der Deutung der intendierten Blickrichtung, die die Möglichkeit mit einschließt, daß aufgemalte Pupillen geradeaus geblickt haben können, scheint mir in diesem Fall auf ein spezielles künstlerisches Problem hinzuweisen: Preuß wollte einerseits die traditionelle Frontalität überwinden, was er in leichten Asymmetrien andeutet, die den Eindruck erwecken, als sei der Verstorbene gerade seitlich an die Öffnung herangetreten, wollte aber andererseits die Frontalität nicht so weit vergessen lassen, daß der Bezug zum gegenüberliegenden Altar nicht mehr erkennbar wäre. Freilich hätte er es einfacher haben können, indem er den Körper stärker in Dreiviertelansicht und den Kopf dafür frontal gezeigt hätte.

Sein Pendant im Südquerhaus, das ganzfigurige Bronzobildnis (Nürnberger Herkunft) des Propstes Konrad v.Thüngen (1629)⁸⁶⁹, blickte an seinem von ihm gestifteten Konchenaltar Peter und Paul vorbei zum Hochaltar.

Wenn der Stromberg in einer Reihe mit den Grabsteinen gesehen wird, so gilt dies hauptsächlich für das Figürliche, denn in einer Hinsicht unterscheidet sich dieses Relief von den Grabsteinen: Die Figur wächst nicht kontinuierlich aus einem beliebig zur Verfügung stehenden Reliefgrund heraus, sondern ist in der Tat separat dem planen Grund aufgelegt. Aus gleichem Grund fehlen die Hohlkehlen an den Übergängen zum Rahmen. Auch hier ein scharfer Schnitt. Wenn in dieser Hinsicht die Leerflächen auf dem Grabstein noch als bildmäßig zur Figur gehörig betrachtet werden konnten, die bei Bedarf sich in einen Hintergrund hätten verwandeln können, so ist das Oval um den Stromberg tatsächlich als Leere, als Fenster gemeint, durch das er hindurchblickt⁸⁷⁰. Um diesen Effekt zu unterstreichen, hat Preuß durch Unterschneidungen, die dem Körper rundplastischen Charakter verleihen und ihn vom Hintergrund lösen, das Freiräumliche betont. Deshalb hat es den Anschein, als sei das Relief noch tiefer. Daß die Halbfigur separat aus einem Alabasterstück gefertigt ist, dürfte nicht als Ursache für den freiplastischen Charakter verantwortlich gemacht werden können, dazu arbeitet Preuß viel zu bewußt.

Die eingangs angesprochenen Asymmetrien sind, wie so oft bei seinen Figuren, die einzigen angewandten Mittel zur Belebung. Dazu zählt nicht nur das leicht aus der Frontale gedrehte Haupt, sondern auch die leichte Dezentrierung

des gesamten Körpers in die linke Hälfte, die den Eindruck vermittelt, als hätte sich der Verstorbene gerade von der Seite dem Fensteroval genähert, was vor allem die deutlich verkürzte linke Schulter hervorruft. Der vorgedrückte Ellbogen des linken Armes wirkt dem freilich entgegen. Es wird aber nach einigem Hinsehen die Preuß'sche Absicht zur Genüge klar: Unter Beibehaltung des traditionellen Priesterbildnisses, das der Grabplatte entstammt, hat er in einer für ihn typisch zurückhaltenden Manier der Figur einen Bewegungsimpuls verliehen, der zumindest bei römischen Halbfigurenbildnissen im Oval viel bewußter und deutlicher gestaltet wird. Ob freilich in diesem Fall Römisches als Vorbild gedient hat, mag man bezweifeln, denn in Deutschland existiert diese Epitaphform, allerdings mit gemalten Porträts, schon geraume Zeit, z.B. in den Bischofsgrabmälern des Salzburger oder des Passauer Domes⁸⁷¹, deren Darstellungsmodus aber mit Würzburg nicht soviel gemeinsam hat, als daß sie als unmittelbares Vorbild gedient haben könnten.

Das gilt auch für die kleinen Bronzeepitaphe zweier 1660 und 1661 verstorbenen Bamberger Domherren der Familie Seckendorf in der Nagelkapelle, deren Halbfigurenbildnisse sich im Medaillon wie die süddeutschen Protagonisten viel freier bewegen⁸⁷². Ihre Vorbildhaftigkeit beschränkt sich auf die äußere Rahmenform und die Fassung des Bildnisses im Medaillon, während das Bildnis des Stromberg an die Grabreliefs anschließt.

Gegenüber dem um gut acht Jahre früher entstandenen Rieneck wird im Stromberg ein stilistischer Wandel sichtbar, der vor allem das Gewand betrifft. Anstelle der strengen Regelmäßigkeit und gelegentlichen Schärfe, wie sie am Rieneck beobachtet werden konnte, überwiegt nunmehr ein kleinteiliges und unruhiges Faltenspiel, das geschmeidiger und anpassungsfähiger den Gegebenheiten folgt. Auch die Blumenmuster auf der Kasel sind nun im Detail naturalistischer gezeichnet als es noch am Schönborn oder Rieneck zu beobachten war. Die gepickte Oberfläche der Kasel wurde vom Ehrenberg übernommen. Ein gedämpfter Naturalismus wird auch in dem ruhig fallenden Haupthaar sichtbar, dem nicht mehr jene dralle Spiralkraft innewohnt wie noch den Locken des Rieneck. Das kommt dem mächtigen, charaktervollen Kopf zugute, der nun um so wirkungsvoller dominiert, indem auch der Kopf als Ganzes an ruhiger Ausstrahlung gewonnen hat. Graphische Details sind zurückgetreten, um sich auf die Augenpartie zu beschränken. Diese Augen sind in ihrer Übergröße zugleich idealisch wie in der naturgetreuen Darstellung der Lider realistisch. Niemals zuvor, so scheint es, ist Preuß so weit in der Darstellung eines lebendigen Kopfes aus Fleisch und Blut gelangt. Erstmals sind auch die Augenbrauen als Haare angegeben. Dennoch ist dieser Kopf nicht für die Nahsicht geeignet, heute noch weniger als vor dem Krieg, da der Alabaster durch Feuereinwirkung stark fleckig und brüchig geworden

ist. Die groß gesehene individuellen Züge dieses Kopfes, das massige Gesicht, die starke Adlernase, bestimmen den Haupteindruck.

Darin gleicht der Stromberg in erstaunlicher Weise einem ebenfalls als Büstenrelief dargestellten Porträtkopf eines Grabmals für einen Frankfurter Unbekannten, der Justus Glesker zugeschrieben wurde⁸⁷³. Die Übereinstimmungen erstrecken sich nicht nur auf die äußerliche Physiognomie, sondern auch auf die Art der plastischen Qualität, zumindest hinsichtlich des Kopfes, denn das Frankfurter Bildnis gehört zur Gattung der Büsten, während der Stromberg ja von den ganzfigurigen Grabfiguren abstammt, wo der Körper dargestellt wird im Gegensatz zur Büste, die in dieser Hinsicht sich zumindest in Franken auf den Kopf konzentriert⁸⁷⁴. Die Unterschiede machen sich in der starren Frontalität des Frankfurter Bildnisses bemerkbar oder in der leicht vorgestreckten und gesenkten Haltung des Kopfes, woneben der unbestimmte Fernblick des Stromberg und seine aufrechte, fast entrückte Haltung stärker das Jenseits evozieren. Gleskers Bildnis prononciert zwar die Einzelheiten noch stärker als Preuß, dennoch gibt das Gesamte eher ein geschöntes Idealbild, das sich unter anderem in den stark symmetrisch ondulierten Locken zeigt⁸⁷⁵.

Diese wenigen Gemeinsamkeiten, mehr noch die Unterschiede, verhindern, daß die von Herzog/Ress aufgezeigte Abhängigkeit des Frankfurter Bildnisses von flämischen Werken der Quellinus-Schule ohne weiteres auf den Stromberg übertragen werden kann⁸⁷⁶. Andererseits fehlen geeignete fränkische Vergleichsbeispiele, so daß nur die Beobachtung bleibt, wie der niederländisch-flämische Einfluß der Quellinus-Schule den Main aufwärts abnimmt. Zwei etwas früher zu datierende Terrakottabüsten im Museum der Coburger Veste erinnern in ihrer herben Realistik eher an Nürnberger Arbeiten des Georg Schweigger⁸⁷⁷. Insbesondere der leicht hölzerne Eindruck, die scharfen Linien und das eng anliegende Haar des Herzogs deuten in seine Richtung.

Dennoch ist das flämische Element, soweit es die ältere Schule um Artus Quellinus d.Ä. betrifft, deutlich in der schwerflüssigen teigigen Qualität der Modellierung, im Realismus einiger Details vertreten, wenngleich nicht in jener sicheren, großzügigen Manier wie bei Glesker. Allgemein kann man sagen, daß die deutschen Bildnisse jener Zeit niemals jenen Verismus im geistlichen Porträt erreichen wie beispielsweise die Flamen und Niederländer Jerome Duquesnoy, Rombout Verhulst oder Artus Quellinus d.J. Im Gegenteil, die jüngeren Bildhauer wie Rauchmiller, Grupello, Schlüter oder Fröhlicher betonen stärker das Repräsentative, weniger das Individuelle. Natürlich spielt dabei auch die nunmehr allgemein werdende Perückenmode eine Rolle, die zusammen mit der in den Vordergrund rückenden stoffreichen Kleidung vom Individuellen ablenkt. Rauchmillers Trierer Metter-

nich (ca. 1675) scheint sich zwar mit dessen kurzem, ungeordnetem Haar diesem Trend zu entziehen - was vielleicht seine historische Erklärung in der Tatsache findet, daß der Bischof schon Jahrzehnte zuvor verstorben war - doch dafür tritt um so stärker die weltlich, legere Haltung des liegend lesenden Metternichs in den Vordergrund. Nur sein ernsthafter Ausdruck und der wehklagende Putto sowie die geflochtene Matte unter ihm weisen auf den sepulkralen Bereich⁸⁷⁸. Künstlerisch liegen zwischen Preuß und Rauchmiller Welten, doch in einem Punkt folgt der ältere der gleichen Auffassung wie der jüngere: Indem die Einzelteile des Epitaphs dem Gesamtthema unter- und beigeordnet sind, was in der "funeralen Ordnung" des Rahmengerüsts zum Ausdruck kommt, in den Totenköpfen, Bahrtüchern, Sanduhren oder gekreuzten Knochen. Diese Vereinheitlichung entspricht der Zeit. Selbst das rahmende Lorbeermedaillon und die Früchtefestons drumherum könnten - was einstweilen nicht beweisbar erscheint - Bestandteil des sepulkralen Oberthemas sein.

Die heterogene Plastik der letzten großen Altäre für Bildhausen, Wechterswinkel und das Reurerkloster (K 36. K 38. K 41) lenkt die Aufmerksamkeit besonders auf das Werkstattproblem, denn nur das Wenigste kann noch als eigenhändig betrachtet werden. Die Hochaltäre für Bildhausen, Wechterswinkel und Gerolzshofen (K 37, verschollen) entstanden kurz nacheinander in den Jahren 1679/80, konnten also schon aus zeitlichen Gründen nicht von dem greisen Meister allein geschnitzt werden.

Die Bildhausener Chroniken melden nun glücklicherweise zwei Preuß-Gesellen namentlich, nämlich die beiden der Kunstgeschichte schon bekannten Bildhauer Johann Michael Rieß (geb. 1649) und Johann Ammon (1657)⁸⁷⁹. Rieß stammt, wie hier nachgewiesen werden konnte (Q 91) aus Forchtenberg und Ammon aus Ansbach. Nur diese beiden können die Bildhausener Figuren geschaffen haben, die sich signifikant von den eigenhändigen Statuen des Christus und der Maria im Wechterswinkeler Hochaltar unterscheiden. Im Katalogtext ist dies ausführlich dargelegt. Für Ammon, der sich nur dieses eine Mal bei Preuß nachweisen läßt und dessen spätere Werke keine Entscheidungshilfe bieten, wurden dabei die unteren Hauptstatuen Bernhard und Robert in Anspruch genommen, die sich enger an Preuß anlehnen als die vier Figuren im Auszug, deren Stil von Preuß grundverschieden ist. Der Unterschied ist so gravierend, daß von einem Lehrer-Schüler Verhältnis schlechterdings nicht gesprochen werden kann. Die Auszugsfiguren haben sich offensichtlich an gotischen Prinzipien orientiert, so im Bogenschwung und den geschichteten Gewandmassen.

Da Repliken dieser Figuren an einem 1683 entstandenen Nebenaltar in Randersacker auftauchen, der nachweislich aus einer Würzburger Werkstatt stammt,

und da die übrigen Elemente dieses Altars deutliche Verbindungen zu späteren Rieß-Altären aufweisen, können diese und die Bildhausener Auszugsfiguren nur von Rieß stammen, denn der Ansbacher Ammon muß die Preuß-Werkstatt spätestens 1682 verlassen haben, als er in Weidenbach heiratet. Rieß genoß also mit seinen dreißig Jahren eine recht selbständige Position in der Werkstatt, bzw. es wird deutlich, wie wenig dem Meister an einer einheitlichen Stilistik gelegen war oder anders ausgedrückt, wie wenig er sich durchzusetzen vermochte⁸⁸⁰.

Wenn auch die beiden Hauptfiguren in ihrer monumentalen Schwere und minimalen Beweglichkeit gewiß einem Preuß'schen Muster gefolgt sind, so beweist dies nur, daß der erst 22 Jahre alte Ammon eher bereit war, den Anweisungen des Meisters Folge zu leisten⁸⁸¹. Dieser Sachverhalt führt zu der Überlegung, inwieweit Bildhauern des 17. Jhd. in Deutschland überhaupt - wie später im 18. Jhd. - an einer einheitlichen Stilistik im Zusammenhang mit Ensembles gelegen war oder inwieweit sie noch einer traditionellen, handwerklichen Auffassung folgten, die a priori von einer weitgehend einheitlich verbreiteten Stilistik - was zu Gebrauchsbegriffen wie "fränkisch" oder "schwäbisch" führte - ausgehen konnte. Die Renaissance, insbesondere aber der beginnende Barock im 17. Jhd. hatte die latent stets vorhandenen regionalen Unterschiede potenziert oder gar auf einzelne Künstler konzentriert⁸⁸². So kam es, daß zwischen den naheliegenden Städten Würzburg und Ansbach im ausgehenden 17. Jhd., bzw. zwischen dem alten Preuß und den (unbekannten) Lehrmeistern des Rieß künstlerische Welten lagen. Das einzig probate Mittel dagegen, nämlich der "Modello" oder die genaue Werkzeichnung, war zwar jedem Bildhauer geläufig, doch wurde sie anscheinend im 17. Jhd. gerade nicht zur Erzielung von Einheitlichkeit eingesetzt, sondern eher bei besonderen Gelegenheiten, für Einzelwerke oder Visiere. So stammt denn auch das Gros der Bozzetti und Bildhauerzeichnungen erst aus dem 18. Jhd., wie wir es z.B. von den Auwera oder Johann Peter Wagner kennen. Preuß wird zwar in Bildhausen ausdrücklich als "Direktor" bezeichnet, doch bezog sich seine Leistung offenbar nur auf den Gesamtentwurf und die korrekte Aufstellung, nicht aber auf eine einheitliche Handschrift im Figürlichen. Gewiß wird Preuß nicht alles geduldet haben - siehe seine Bemerkung, als er wegen des Hochaltars für St. Burkard ermahnt wird, Q 88,6 - doch wird er andererseits nicht immer die Macht gehabt haben, angesichts der Termine und strengen Verträge, Nachlässigkeiten seiner Gesellen entgegenzutreten⁸⁸³. Ein persönliches, künstlerisches Verantwortungsgefühl war bei ihm durchaus vorhanden, wie der obige Hinweis auf die Bemerkung zum St. Burkarder Hochaltar bezeugt, lieber von dem Auftrag Abstand zu nehmen als nicht alles ordnungsgemäß auszuführen. Aus den Akten geht auch zur Genüge hervor, daß er Bozzetti aus Ton herstellen konnte (Q 54,15; Q 85,13) und daß

er zumindest das architektonische Zeichnen beherrschte. Diese Bozzetti führt er allerdings für Einzelstatuen aus, wie den Neptun für den Haltenbergstettener Brunnen oder für das Ehrenberg-Grabmal, niemals jedoch für ein so komplexes Werk wie einen Hochaltar. Hierfür dürfte das allgemeine Visier und das vorhandene Musterbuch dem Meister und den Gesellen genügt haben.

Freilich dürften auch die Auftraggeber für diesen Zustand verantwortlich gewesen sein, war ihnen doch offenbar (zumindest im 17. Jhd.) das gemalte Blatt für den Altar die Hauptsache (Q 92), weniger das Figürliche, welches in den Akkorden eine untergeordnete Rolle spielt, falls es überhaupt erwähnt wird. Eine wichtigere Rolle kommt da schon den Verzierungen, der Fassung und der Vergoldung zu⁸⁸⁴. Erst gegen Ende des Jahrhunderts liest man in fränkischen Quellen anlässlich der Errichtung des Hochaltars für Stift Haug⁸⁸⁵, daß auch von den Plastiken "Andacht" erwartet wird, also ein dem Gesamthema gemäßer Ausdruck.

Daß Beziehungen der Altarstatuen zum Ganzen bestehen, wurde zwar auch bei Preuß-Altären beobachtet, war aber, soweit das zu überblicken ist, kein Gegenstand der Akkorde. Bestenfalls waren sie in einem allgemeinen Passus mit eingeschlossen, der vom Bildhauer verlangte, daß er alles nach bestem Wissen und Können herstellen soll⁸⁸⁶; z.B. sollen für den 1680 in Auftrag gegebenen Gerolzhofener Hochaltar (K 37) "solche Bilder, so in der Visierung angezeigt, auf das fleißigst und künstligst elaborirt" werden (Q 92). Drei Jahre später wird von ihm verlangt, daß die Statuen "der Kunst nach sauber soll(en) verfertigt werden" (Q 98, K 40). Das Wort Kunst oder künstlich bedarf gewiß der Interpretation. Wenn es nicht in Dürers Sinne synonym mit Kunstfertigkeit und äußersten Fleiß gemeint ist, dann schwingt in dem Ausdruck "der Kunst nach" die Vorstellung mit, als besäße man davon, was Kunst ist, einen festen Begriff. Ob man jedoch wie in der Architektur, die, wenn sie gut sein sollte, die klassischen Regeln beachten mußte, auch für die Plastik eine solche durch Regeln anzugebende feste Vorstellung besaß, wird man so schnell nicht mit Klarheit sagen können.

Betrachtet man die fränkischen Hauptmeister Glesker, Schweigger, Leonhard Kern und Preuß, dann wird man, von ihrem Werk rückschließend, sagen dürfen, daß ein klassizistischer Grundton das Urteil mitbestimmt haben wird. Wie in Sandrarts Teutscher Akademie wird die Antike und nicht die neueste Bildhauerei nach Rubens, Petel oder Bernini für die Gebildeten die oberste Instanz gewesen sein. In erster Linie werden die Auftraggeber jedoch hohe Qualität gemeint haben, die ihr Geld wert ist, weniger die künstlerische Eigenart des Preuß. So verlangt man von ihm nicht wie von manchen anderen Eigenhändigkeit. Zwar wird einmal in einer Streitsache (Q 71) bemängelt, daß nicht Preuß, sondern der Geselle das meiste angefertigt hätte, was aber bezeichnenderweise lediglich im Hinblick auf

die Lohnforderung des Preuß erwähnt wird. Man wird also davon ausgehen können, daß, wenn "Kunst" verlangt wurde, man erwartete, daß derjenige sein Bestes geben solle, so wie man es von ihm kennt. Zweifellos verlangte man von Preuß keine Kunst, keine Kabinetttstücke, die man um ihrer Schönheit oder seltenen Meisterschaft willen erwarb, wie wir denn auch keinen Anhaltspunkt dafür haben, daß Arbeiten unseres Meisters gesammelt wurden.

Ein Umstand mag belegen, daß Preuß in Bildhausen ganz profane Überlegungen dazu verleitet haben könnten, seinen Gesellen die Hauptarbeit zu überlassen: Gleichzeitig entsteht nämlich im Auftrag eines Würzburger Domherren in der Würzburger Propstei Wechterswinkel ebenfalls ein Hochaltar (K.38), an dessen Statuen Preuß offensichtlich eigenhändig beteiligt ist. Der Grund liegt offen: Der Bildhausener Abt Robert Metzger dürfte von Preuß außer seinem Ruf und Namen nichts weiter gekannt haben, während dem Würzburger Domherren Rosenbach die Preuß'schen Hauptwerke täglich vor Augen standen. Solche Überlegungen könnten Preuß, wie auch jeden anderen Bildhauer, bewogen haben, die eigene Kraft für den Auftraggeber aufzusparen, der seine Handschrift kannte.

Die künstlerische Verantwortlichkeit erstreckte sich also bei Preuß mehr auf den Entwurf, die Inszenierung des Themas und die Überwachung der Ausführung, weniger auf die stilistische Stimmigkeit des figürlichen Teils. Aber dies hat, wie dargelegt, historische Gründe, die in der mangelnden Nutzbarmachung der Bildhauerzeichnung und des Bozzetto für den Retabelbau liegen.

In Wechterswinkel steht nun, wie im Katalog ausgeführt, Eigenhändiges neben Werken eines weiteren, namentlich nicht faßbaren Gesellen, der den Johannes und einen der beiden Arztheiligen im Auszug geschaffen hat, worauf hier nicht weiter eingegangen werden soll⁸⁸⁷. Die Tatsache, daß ein weiterer, nicht untalentierter Geselle kurzfristig in der Preuß-Werkstatt arbeitete, zeigt nur, wie schwer bzw. unmöglich es ist, wandernde Bildhauergesellen verschiedenster Provenienz in die eigene Werkstatt einzugliedern.

Mehr als der Kruzifix gibt die Gestalt der Maria Auskunft über den stilistischen Wandel, der schon im Stromberg-Bildnis angesprochen wurde. Dieser Wandel macht sich weniger in der Statuarik bemerkbar, die z.B. stark dem hl. Franziskus des Marienaltars ähnelt, aber in der Faltenbildung, die nunmehr jede übersichtliche, klare Ordnung, wie Kanneluren und Parallelfalt, vermissen läßt zugunsten eines vielfältigen, unruhigen und stark schattenden Reliefbildes. Aus den regelmäßigen, ziehharmonikaartigen Ärmelfalten des Rieneck sind hier unregelmäßig verschobene Faltenpartien geworden. War das vorgestellte Spielbein des Franziskus noch glatt und übersichtlich herausmodelliert, so erfährt hier der untere Teil eine starke Auflockerung durch schroff eingeschlagene Stufenfalten. Er folgt darin

bis zu einem gewissen Ausmaß dem Muster, das sein unbekannter Geselle im Johannes anschlägt, vermag es aber nicht einheitlicher durchzustehen, wie das etwa in virtuoser Manier Justus Glesker an seiner von Kempter zu Unrecht als Vorbild benannten Bamberger Maria unter der bekannten Domkreuzgruppe vermocht hatte. 87b
Das wird, sowohl in dem Faltensteg auf dem vorgestellten Bein sichtbar als auch in der Art, wie von dort die Treppenfalten ablaufen, auch in den unterschrittenen engen Falten auf dem Körper⁸⁸⁸.

Im ganzen überwiegt aber in der Maria die körperhafte Auffassung, wobei 52
das Gewand reliefartig umgelegt wird. Für den Johannes spielen die rotierenden 53
Gewandmassen eine bedeutende thematische Rolle, indem sie nicht nur der inneren Erregung Ausdruck verleihen, sondern auch in ihrer diagonalen Ausrichtung auf den Gegenstand, Christus, hinweisen. Solche transfigurlichen Wirkungen fehlen der Maria, die introvertiert ihrem Schmerz hingegeben ist, der sich in dem vom Kopf bis zu den Ellbogen gespannten Mantel, den gefalteten und durchgedrückten Händen sowie dem zur Seite geneigten Haupt äußert. Im Gesicht wird Schmerz nur sparsam durch herabgezogene Brauen und tief gesenkte Augenlider sichtbar. In dieser Emotionen gegenüber so zurückhaltenden Art bleibt Preuß sich selbst treu, unbeeindruckt von Gleskers im Schmerz zusammengekrümmter Maria seiner Bamberger Kreuzgruppe, die Preuß gewiß gekannt haben muß. Bei diesem Werk ist der gesamte Körper Ausdrucksträger, der unter dem homogen fließenden Gewand deutlich Gestalt gewinnt. Anders als Kempter, der in dieser Maria ein Vorbild für Wechterswinkel erblickte, kann ich in diesen Figuren keine spürbare Abhängigkeit voneinander ausmachen⁸⁸⁹. Wie schon für den Stromberg muß auch hier bemerkt werden, daß die belebtere Oberfläche kein Ergebnis eines neuen Figurenstils ist. Sie kann als Versuch gewertet werden, sich der neuen, pathetischeren Ausdrucksweise anzupassen. Es ist bezeichnend oder, angesichts des hohen Alters unseres Meisters verständlich, daß er diese Angleichung behutsam vollzieht, ohne in formelhafte Nachahmung zu verfallen und seinem bisherigen Reliefstil treu bleibend.

Im Kruzifix wird seine konservative Neigung noch deutlicher, weil in der 51
Hauptsache der ruhige Körper spricht und nicht das Gewand. Nur das abstehende und leicht bewegte Gewandende bildet davon eine Ausnahme. Überdies bewirkt das äußerst seltene Motiv der überkreuz und gesondert genagelten Füße eine Streckung des Körpers, die ihm einen leicht schwebenden Charakter verleiht. Zu dem strengen, ruhigen Eindruck trägt auch die enge, v-förmige Nagelung der Arme bei, deren Diagonalen in den Beinen eine Fortsetzung finden. Auch das nur leicht zur Seite und nach vorn geneigte Haupt fügt sich in diese zurückhaltende Stimmung, obgleich diese Kopfbewegung zusammen mit den übereinander gelegten

Beinen eine - wie bei Preuß nicht mehr anders zu erwartende - minimale Kontrapostik verursacht, indem die linke Thoraxseite gestreckt und das Becken dadurch verlagert wird. Zur allgemeinen Ruhe trägt die zum Arm parallele Haltung des Hauptes bei, das überdies nur wenig nach vorn geneigt ist und in seinem glattflächigen Gesicht keinerlei Leidenschaft zeigt. Die Augen sind geschlossen, der Mund ist nur leicht geöffnet. Aus der Seitenwunde fließt zwar Blut, doch steht weniger der leidende Christus im Vordergrund als der in Frieden verstorbene. Alle Extreme sind vermieden, übermäßiges Leiden wie auch triumphale Gewißheit.

In der formalen Anlage freilich geht Preuß einen ungewöhnlichen Weg, was vor allem auf das Motiv der gekreuzt und gesondert genägelten Füße zutrifft. In Deutschland ist mir nur ein mögliches Vorbild bekannt, Petels Kruzifix der Kreuzgruppe im Augsburger Heiliggeist-Spital (1631), das sich wiederum an spanischen Vorbildern des ersten Jahrhundertviertels orientiert haben kann⁸⁹⁰. Die Beziehungen zu Petel beschränken sich in diesem Falle auf das Motiv der gekreuzten Beine, das auch der Augsburger anscheinend nur einmal verwandt hatte. Die gerade, T-förmige Ausbreitung der Arme sowie den stark nach unten geneigten Kopf hat Preuß nicht übernommen. Insofern ist der Hinweis auf Petel keineswegs zwingend - jeder Stich eines solchen Kruzifixes mit gekreuzten Beinen, der mir allerdings nicht bekannt ist, könnte als Vorlage gedient haben - lediglich die Seltenheit des Motivs sowie die Tatsache, daß Petel schon öfter für Preuß'sche Werke Pate gestanden hat, erlaubt diese Vermutung. Kruzifixe vom Viernageltypus sind zwar in Franken seit Dürer nicht selten, so das große Bronzekruzifix von 1624 an St. Sebald, Nürnberg⁸⁹¹, dann Gleskers Bamberger Kruzifix von 1648/49, das ebenfalls stark an Dürer orientiert, aber im Geiste des Barock modelliert ist⁸⁹², oder der große Heiligenstädter Holzkruzifix von 1661, das sich in den schmal geführten Beinen und den eng anliegenden Haaren offenbar an Rubens' "Coup de Lance" gehalten hat⁸⁹³, doch nur ein einziges, weiteres Mal läßt sich das Motiv der gekreuzten Beine in Franken nachweisen, nämlich im Hochaltar der Kirche auf dem Volkersberg, der unter Umständen auch vor Wechterswinkel entstanden sein könnte, da er von einem anderen Bildhauer stammen muß als die übrigen zwischen 1678/1700 entstandenen Figuren⁸⁹⁴. Ein der gleichen Werkstatt entstammendes, allerdings dreinageliges Pendant hängt in der Nagelkapelle des Bamberger Doms und ist bezeichnet mit "R.O.1658". Bei dem viernageligen Kruzifix sind jedoch bezeichnenderweise nicht die Beine, sondern nur die Füße gekreuzt, was etwas gewaltsam wirkt und nicht jene Harmonie mit den Armen bewirkt wie in Wechterswinkel. Es erscheint deshalb nicht denkbar, daß Preuß von diesem Kruzifix ausgegangen sein könnte.

Neben dem Motiv der gekreuzten Beine, das im Mittelalter weit verbreitet

gewesen war, obgleich dann die Füße doch nur von einem einzigen Nagel zusammengehalten wurden, fallen die für Großkruzifixe dieser Zeit ungewöhnlich v-förmig nach oben gestreckten Arme auf, was zu jener Zeit weniger ein mittelalterliches Merkmal ist als vielmehr ein Kennzeichen des seit dem 17.Jhd.sich ausbreitenden, sogenannten Jansenisten-Kreuzes⁸⁹⁵. Dieser Typus wurde jedoch meines Wissens bevorzugt in der Malerei und auch in der Kleinplastik, z.B. den Elfenbein-Kruzifixen Petels, dargestellt, nicht aber in lebensgroßen Kruzifixen. Darin scheint das Wechterswinkeler Kruzifix ein frühes Beispiel zu geben, während sie dann im 18.Jhd. häufiger auftreten, z.B. bei Gabriel Grupello⁸⁹⁶. Daß das Haupt nicht mit geöffneten Augen zum Himmel erhoben ist, also als Christo vivo, der oft mit dem Jansenisten-Kreuz verknüpft ist, hängt wohl mit dem Umstand zusammen, daß Christus Bestandteil einer traditionellen Kreuzgruppe ist, wobei er, ebenso traditionell, sein Haupt Maria zuwendet, was hier auch angedeutet ist.

Freilich wird dieses Schema im 17.Jhd. von einigen Malern durchbrochen, indem nunmehr ein nach oben blickender Christo vivo den Mittelpunkt der Kreuzgruppe bildet, so in dem Rubens-Gemälde "Christus zwischen den Schächern" in Toulouse⁸⁹⁷ oder in Joh.Heinrich Schönfelds "Kreuzigung mit Heiligen des Dominikanerordens" in Stuttgart⁸⁹⁸, sowie bei einigen Werken von Meistern aus dem Rubens-Umkreis⁸⁹⁹. Aus süddeutschem Raum können zwei Zeichnungen des Caspar Freisinger und des Mathias Kager hinzugefügt werden⁹⁰⁰, die, wenn die Zuweisung an Freisinger zu Recht besteht, die Kombination eines Christo vivo mit der Kreuzgruppe bereits für das ausgehende 16.Jhd. belegen. Das Gros der Darstellungen bleibt jedoch bei dem traditionellen Schema, die Ausnahmen finden sich gehäuft in der Malerei und, soweit mir bekannt, nur ganz selten in der Großplastik, z.B. der Kreuzgruppe Hans Gudewerds im Eckernförder Hochaltar (1640)⁹⁰¹. Als bemerkenswerte Neuerung, der freilich die Nachwirkung fehlt, bleibt in Wechterswinkel die Verknüpfung von Jansenistenkreuz und überkreuz genagelten Beinen, wobei am traditionellen Schema der Kopfwendung Christi zu Maria festgehalten wird. In Arm- und Kopfhaltung ähnelt dieses Kruzifix auffallend einem Gekreuzigten in einem Hauptwerk des Abraham Jansen (1576-1632), dem Kalvarienberg im Musée des Beaux-Arts Valenciennes⁹⁰², was einstweilen nur soviel bedeutet, daß Preuß durchaus keine neuen Wege gegangen ist. Als Ganzes ist sein Kruzifix singulär unter der deutschen Großplastik dieses Jahrhunderts, soweit ich das überblicke. Es darf dabei nicht verschwiegen werden, daß der Ausdrucksgehalt dieses Gekreuzigten, seine Körpersprache, verglichen z.B. mit Petel'schen Kruzifixen, keine Neuerungen spüren läßt, dazu ist das Preuß'sche Temperament zu ruhig, zu klassizistisch gestimmt.

In dem letzten greifbaren Werk des Preuß, dem nur noch in einem Photo

überlieferten Hochaltar für die Reurer -Klosterkirche in Würzburg (K 41. 1687), konnte keine Figur als eigenhändig erachtet werden, wie im Katalog ausführlich dargelegt wurde.

Zum Schluß seien einige wenige übergeordnete Gesichtspunkte erörtert. Das Hauptmerkmal der Preuß'schen Plastik wurde in der monumentalen Statuarik seiner Figuren erkannt, mit der stets eine Reduktion der Bewegungsmotive verbunden ist, bzw. eine anschauliche Thematik. Als Hilfstruppen dienen klassische Ponderation, oft abgewandelt zu einem festen Schreitmotiv, sowie eine neben der Schönlinigkeit der vorhergehenden Epoche als direkte Natürlichkeit zutage tretende Modellierung. Leonhard Kern vergleichbar, der sich jedoch auf das Aktstudium bzw. die Darstellung des Aktes konzentrierte, könnte ein Italienaufenthalt, der ihn besonders oberitalienische Plastik des ausgehenden 16.Jhd. kennenlernen ließ, als Katalysator gewirkt haben. Obgleich diese Beruhigung nicht nur durch das Italienerlebnis, sondern auch über die Tätigkeit von italienisch gebildeten niederländischen Klassizisten, wie den Robin, nach Franken vermittelt wurde, ist diese von manchen als "Klassizistische Reduktion" bezeichnete Phase der deutschen Barockplastik im Grunde genommen aber Folge ein und derselben Stilphase, der italienischen Hochrenaissance. Wie in Nürnberg Dürer und Veit Stoß bei Bildhauern wie Schweigger zu einer Dürerrenaissance führen, so sind die Quellen eines Robin, Leonhard Kern oder Preuß im großen und ganzen im ~~italienischen~~ Cinquecento zu finden. Die moderne römische Bildhauerei findet erst bei Meistern der jüngeren Generation, wie Glesker, Rauchmiller oder Martin Zürn Eingang. Es fehlt jeder Anhaltspunkt dafür, daß diese reduktive Phase der deutschen Bildnerei (im Norden die Papen-Werkstatt, im Süden Balthasar Ableithner) als Ausgangspunkt oder Grundlage für die bahnbrechenden Werke der jüngeren Meister (Rauchmiller, Steinl, Fröhlicher, Glesker) gedient haben könnte. Der Wandel scheint sich vielmehr unabhängig davon vollzogen zu haben, was der deutschen Plastik zwischen 1630 und 1680 einen leicht exklusiven, in sich geschlossenen Charakter verleiht.

Wenn den Retabeln unseres Meisters ein eigener Abschnitt gewidmet wird, so geschieht dies aus der Erkenntnis heraus, daß er gerade hier Leistungen von Rang erbracht hat, soweit das nur mangelhaft erforschte Gebiet des barocken Retabelbaus da überhaupt ein Urteil erlaubt⁹⁰³. Kempfers knappe Darstellung der Entwicklung des Würzburger Barockaltars stellt lediglich eine Charakteristik der Preuß'schen Altäre dar, wobei der Wandel zu seinen Vorgängern nur an der Gegenüberstellung des Marienaltars (K 21) mit dem Peter-und-Paulsaltar Nikolaus Lenckharts (1630) veranschaulicht wird⁹⁰⁴. Auch Auguste Rivoir, die in ihrer Abhandlung über die mittelrheinischen Altäre die Würzburger streift, kommt nicht zu zwingenden Erkenntnissen, da sie nicht nur wichtige Beispiele (u.a. die Preuß'schen) außer Acht läßt, sondern auch wie die meisten übrigen in Anm.903 genannten Autoren weitgehend auf ein charakteristisches Merkmal bzw. Hilfsmittel zur Erfassung und Kennzeichnung barocker Retabel verzichtet, den Grundriß. Diesem kommt gerade bei Preuß besondere Bedeutung zu. Auch die Stellung der Statuen innerhalb des Säulengerüsts, bzw. innerhalb der thematischen Komposition wurde in den genannten Arbeiten zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet, als daß mit den dort angewandten Begriffen und Beschreibungen aus den Preuß'schen Retabeln das Besondere und Neue erkannt werden könnte.

20; 21

Ohne nun eine ausführliche Geschichte des fränkischen Retabels der ersten vierzig Jahre des 17.Jhd. geben zu wollen, sollen doch jetzt wenigstens die wichtigsten, noch erhaltenen Exemplare eine kurze Charakterisierung erfahren, wonach sich die Preuß'schen Werke um so deutlicher absetzen werden. Das mainfränkische Retabel der ersten Jahrhunderthälfte besteht vorwiegend aus Stein und Alabaster oder ihrem Surrogat, Stuckmarmor, während aus der zweiten Hälfte keine Steinaltäre mehr zu nennen wären, mit einer Ausnahme in Schneeberg⁹⁰⁵. Ohne die Geschichte der fränkischen Altäre des 16.Jhd. im Speziellen wie im Allgemeinen zu kennen - und da interessiert der nachriemenschnedersche, also der Renaissancealtar⁹⁰⁶ - darf doch angenommen werden, daß der Grundstein für das moderne Retabel des 17.Jhd. unter Bischof Julius Echter gelegt wurde, z.B. in dem nicht erhaltenen, aber durch Beschreibungen rekonstruierbaren steinernen Hochaltar des Holländers Johann Robin für die Würzburger Neubaukirche (1583/86)⁹⁰⁷. Dieser, die gesamte hohe und schmale Apsis der Universitätskirche füllende Altar, baute sich in vier Geschossen auf, die von einer alabasternen Salvatorstatue bekrönt wurden. Auf den Tabernakel folgte das Hauptgeschoß mit einer statuarischen Kreuzgruppe, die seitlich von je einem Relief flankiert wurde. Die beiden nächsten Geschosse bildeten Doppel- bzw. Einzelreliefs. Man darf vermuten, daß bei einer

109a

solchen Abfolge das gotische Retabel immer noch als Muster gedient haben muß, mit einem Figureschrein als Mittelpunkt, dem flügelartige Reliefs seitlich angestückt waren. Das Tabernakel besetzte den Ort, den einst die Predella einnahm. Inwieweit das gliedernde Gerüst bereits als architektonische Form behandelt war, kann nicht gesagt werden, aber sicherlich war wenigstens das Hauptgeschoß mit Säulen oder Pilastern besetzt, wie aus anderen Werken Robins - die sämtlich nur durch Zuschreibung L.Brühns' erschlossen sind - ersehen werden kann. Der additive, erzählende Bildcharakter muß jedoch überwogen haben, wie dies heute noch an den Nachfolgern, wie dem steinernen Hochaltar (ca.1609/13) des Johannes Junker in der Aschaffenburg Schloßkapelle beobachtet werden kann, in dessen überreiche Bildwelt lediglich zwei Säulen als Orientierungsschneise hineingeschlagen sind⁹⁰⁸.

Dieser Altar kann als Muster dafür gelten, wie bei den meisten Altären um die Jahrhundertwende das architektonische Gerüst vom Figürlichen überwuchert wird. Dieses nimmt denn auch selten die in Italien gebräuchliche Form einer in Gestalt und Proportion richtigen Ädikula an.

Auch der Hochaltar der Kapelle auf Schloß Schwarzenberg (bez. 1615), der aus Stuckmarmor mit Scaglioladekoration besteht, macht da keine Ausnahme, ob schon eine strenge Tektonik den Aufbau bestimmt, der an den Hochaltar der Michaelskirche in München erinnert. An diesem möglicherweise von dem Münchner Hofkünstler Blasius Pfeiffer geschaffenen Altar dominiert das große Hauptgemälde, das wie das Auszugsbild das kleine Doppelsäulenjoch zu sprengen scheint⁹⁰⁹.

97b

Ein weiterer aus gleichfarbigem Material, den ein Mitglied der Familie Echter 1621 in die Dorfkirche Büchold stiftete, zeigt ein ähnliches, aber vereinfachtes Gerüst, doch sind diesmal an die Stelle der bekrönenden Pyramiden kleine Alabasterstatuen gesetzt worden⁹¹⁰. Je eine vor eine schmale Nische gestellte Säule flankiert das mittlere Hauptbild flügelartig, also ohne Postament, was mit der traditionell eingezogenen Predellenzone darunter zusammenhängt. Flächig und linear stehen die Aufsatzglieder übereinander, obgleich sich in dieser oberen Zone der plastische Schmuck konzentriert. Gegenüber Schwarzenberg hat sich die Architektur wieder zu einem dem bildlichen Schmuck nachgeordneten Rahmengerüst Junker'scher Prägung reduziert.

Die für viele Altäre dieser Zeit noch typische Einziehung in Höhe der ehemaligen Predella weist auch der luftige, weil stark durchbrochene Hochaltar der protestantischen Weikersheimer Stadtpfarrkirche auf (1619)⁹¹¹, obgleich hier die äußeren, durch ein vorspringendes Gebälk vereinten Säulenjoche von einem Postament unterfangen werden, welches dann erst auf einem großen Kragstein ruht. Auch das schwere Gebälk, welches das quadratische Mittelfeld überzieht, betont

den architektonischen Charakter. Dennoch überwiegt, besonders im Aufsatz und in den Wangen manieristisches Schweifwerk, das zusammen mit den durchbrochenen Säulenjochen das Plastische, Licht und Schatten über das tektonische Gerüst dominieren läßt.

Ein weiteres Retabel dieser Zeit, der Hochaltar in Oberschwappach, der höchstwahrscheinlich mit dem alten Ebracher Hochaltar (1612/13) von der Künstlergemeinschaft Z.Junker d.Ä und N.Lenckhart identisch ist⁹¹², zeigt daneben eine klarere, sprich architektonischere Auffassung. Dieses Retabel besitzt heute als Unterbau ausgediente Beichtstühle, so daß nicht mehr zu entscheiden ist, ob - wie bei den meisten schon genannten Beispielen - unter den Säulenjochen eine eingezogene Predellenzone folgte, oder ob das Retabel wie eine gebaute Architektur auf einem ebenso breiten Unterbau ruhte, was zu jener Zeit die Ausnahme von der Regel bedeutet hätte. Auch die relative Schmucklosigkeit des Retabels - es könnten z.B. seitliche Wangen angebracht gewesen sein - dürfte auf nachträgliche Eingriffe zurückzuführen sein, während die allgemeine Aufteilung und Gliederung wohl unangetastet blieb. Zu sehr ähnelt sie zeitgleichen Altären oder Portalen, darunter dem Hauptportal Michael Kerns an der Dettelbacher Wallfahrtskirche (1612/13) oder dem Nordportal der Wallfahrtskirche Walldürn (1626), dessen plastischer Teil von Z.Junker d.Ä. stammt⁹¹³. Das Hauptgeschoß bildet in der Mitte einen leicht hochrechteckigen Schrein, der die Himmelskönigin aufnimmt und ursprünglich ein oberes Sprengwerk besaß. Ein schweres, klassisch gebildetes Gebälk überfängt ihn und springt mit den seitlichen säulengeschmückten Figurennischen vor. In den Muschelnischen stehen die lebensgroßen Schnitzfiguren der Heiligen Bernhard und Hieronymus, letzterer wohl der Namenspatron des mutmaßlichen Stifters, des damaligen Ebracher Abtes Hieronymus Hölein. Um die Säulen, die mehr zierende als strukturelle Funktion aufweisen, noch schlanker wirken zu lassen, wurde zwischen das Gebälk und die Kapitelle ein kämpferartiger, stark gedrückter Bogen eingefügt. Daß die großen Figuren dennoch nicht stärker zur Geltung kommen, liegt an der engen Stellung der Säulen. Immerhin stehen die Statuen ohne eigene Konsole direkt auf gleicher Höhe mit den Säulenbasen, was in jener Zeit durchaus nicht selbstverständlich ist und noch zu späteren Zeiten, als Preuß seine Figuren gleichfalls "säulengleich" postiert, die Ausnahme bedeutet. Das hat zur Folge, daß die mittlere Hauptfigur, wie hier gesehen, durch ein Postament über die Seitenfiguren herausgehoben werden kann⁹¹⁴. Im Obergeschoß ist diese Anschauung nicht mehr zur Geltung gebracht worden (falls die jetzige Anordnung dem Originalzustand entspricht), denn die den oberen Säulen vergleichbar großen Statuen sind auf hohen, nach außen gewendeten Schweifgiebeln postiert⁹¹⁵. Die gegenüber den unteren Säulen stark verkleinerten Säulen im Obergeschoß

95

94b

stehen nicht in Superposition, sondern enger. Sie tragen auch kein gerades, sondern ein bügelartiges Gebälk, dem geschweifte Giebelfragmente aufsitzen. Unter diesem Bogen ordnet sich eine plastische Marienkrönung ein, deren Stil, wie der der übrigen Figuren auch, mit den Lenckhart'schen Figuren des gesicherten Hölein-Epitaphs in Ebrach vergleichbar ist.

Ob nun Lenckhart oder Junker, die in einer Werkgemeinschaft unter Federführung des letzteren den Altar herstellen sollten, das Retabel entworfen hat, soll hier nicht entschieden werden, zumal ebensoviel für Junker wie für Lenckhart spricht, von dem allerdings nur Grabmäler zum Vergleich herabgezogen werden können⁹¹⁶. Eines wird jedoch sichtbar, daß nämlich das weitgehend rationale Gefüge oder Raster dieses Retabels sich deutlich von den übrigen, den verschiedenen Mitgliedern der Bildhauerfamilie Junker zugeschriebenen Altären unterscheidet. Das gilt vor allem für den nur wenig früher entstandenen großen Steinaltar des Johannes Junker in der Aschaffener Schloßkapelle, dessen gliedernde Elemente, Säulen und Gebälk, weniger die architektonische Struktur aufzeigen als vielmehr wie Zäsuren in eine Erzählung eingefügt sind, indem sie das große Hauptfeld mit den Passionsdarstellungen von den flankierenden Statuen der Stifterheiligen trennen.

Auch auf Zacharias Junker d.Ä. Heiligblut-Altar in Walldürn (1622/26) trifft diese Beschreibung noch weitgehend zu, obgleich hier schon das gliedernde Gerüst der Säulen mit dem durchgehenden Hauptgebälk viel stärker als in Aschaffenburg in den Vordergrund gerückt worden ist. Auch im Obergeschoß dominiert das tektonische Gefüge, wenn man den alles überwuchernden Alabasterschmuck einmal abzieht. Aber auch hier gilt noch wie in Aschaffenburg, daß übereinandergesetzte Reliefs ohne seitliche "Unterstützung" von Säulen oder Pilastern, gleichsam wie ein Stück Wand, das Hauptgebälk tragen⁹¹⁷.

Nun, diese Relieffelder verschwinden in der Folgezeit. Es wird ein Kennzeichen des beginnenden Barockaltars, daß nurmehr ein großes Bild als Hauptsache dominiert, meist noch von einem kleinen, thematisch beigeordneten Auszugsbild begleitet. Anstelle des erzählerischen Reichtums tritt eine einzige Hauptaussage.

Als ein Protagonist dafür kann der zwar "viergeschossige"⁹¹⁸, aber doch in der Hauptsache nur aus einem Bild bestehende Hochaltar der Münchner Michaelskirche gelten (1593). Die dreimal in ihrer Höhe reduzierten, übereinanderstehenden Doppelsäulen bilden nur scheinbar drei Geschosse (das vierte wäre der Aufsatz), denn nur einmal ist über dem großen Gemälde ein durchgehendes Hauptgebälk angegeben, während bei den unteren selbst die Andeutung eines Geschosses fehlt. Freilich sind die beiden oberen Säulengeschosse dem Bild zugeordnet und das untere der traditionellen Predellen- oder Tabernakelzone, so daß vom traditionellen

Altaraufbau her schon von Geschossen zu reden wäre, doch zeigt der Gebrauch des Hauptgebälkes, das durchaus auch unter dem Hauptbild hätte auftauchen können, daß der Erfinder dieser Architektur nur an zwei wirkliche Geschosse gedacht hatte, an das untere Hauptgeschoß mit Tabernakel und Gemälde und an den kleinen Aufsatz mit der Statue des Erlösers in der Mandorla. Es ist bereits in diesem Altar die für das Barockretabel, insbesondere Hochaltäre, charakteristisch werdende Zweigeschossigkeit antizipiert, bzw. richtiger gesagt, die Aufteilung in ein dominierendes Hauptgeschoß und einen kleinen Aufsatz gegeben.

Michael Kerns Steinaltäre, von denen nur kleine Nebenaltäre erhalten sind, zeigen jeweils eingeschossige Retabelaufbauten. Lediglich das Hauptportal der Detlembacher Wallfahrtskirche⁹¹⁹ gibt eine Vorstellung davon, wie Kern mehrere Geschosse übereinander setzte. Dies geschieht wie bei Junker ebenfalls nicht nach den Gesetzen der klassischen Säulenordnungen, nämlich in Superposition, sondern in sich stets verjüngend übereinandergesetzten Jochen, deren Höhe und Breite sich völlig an dem zu rahmenden plastischen Objekt orientiert. Gotische, turmhafte Höhe lautet die Grundidee der architektonischen Form des Portals, plastische Fülle und erzählerischer Reichtum kennzeichnen den bildnerischen Grundgedanken. Säulen und Gebälk bilden in alledem lediglich einen festigenden Rahmen des bildnerischen Programms, ohne eine eigene, primär architektonische Idee, z.B. die einer Ädikula oder eines Triumphbogens vorzustellen.

Seine eingeschossigen Retabel geben sich da auf den ersten Blick architektonischer, zumindest die späteren Altäre in Kloster Schöntal, da Säulen und Hauptgebälk in viel stärkerem Ausmaß eigenständig das Figürliche nur mehr als der Architektur untergeordnet erscheinen lassen. Das Figürliche überspielt nicht mehr das architektonische Gerüst, es ordnet sich ein, findet seinen natürlichen Platz. Das rein Dekorative tritt in den Altären Kerns zurück, was wohl mitverantwortlich dafür war, daß in seinen Retabelarchitekturen klassizistische Züge aufgezeigt werden konnten⁹²⁰.

Doch was ist an diesen zwischen 1628 und 1644 entstandenen Altären in Schöntal klassizistisch? Daß sie eher breit als hoch sind? Wohl kaum, so sahen sogar viele gotische Flügelaltäre aus. Überdies befolgt Kern in der Regel die traditionelle Einfügung der Predella als das den gesamten Überbau tragende Teil in seinen ebenso traditionell engen Ausmaßen, die dem mittleren Joch entsprechen. Freilich zeigen der Kreuz- und der Bernhard-Altar (1641/44) eine die gesamte Retabelbreite ausmessenden geschlossenen Unterbau, doch kann man bei diesen beiden spätesten Werken nicht restlos sicher sein, ob es sich nicht auch um nachträgliche Änderungen des beginnenden 18. Jhd. handeln kann, als die Retabel in dem neuen Kirchenbau Dienzenhofers wieder aufgestellt wurden⁹²¹, bzw. ob diese

beiden Retabel nicht schon unter dem Einfluß des architektonisch geschulten Preuß beurteilt werden müssen, der ja 1641 zusammen mit seinem nunmehrigen Schwiegervater den Bernhard- und Magdalenenaltar im Kloster Bronnbach aufstellte.⁹²²

Dort übernimmt Kern das sicherlich von Preuß am Bernhard-Altar eingeführte Retabelschema, ändert es ab, bzw. schmückt es auf eine eher verunzierende Weise aus. Es ist also durchaus denkbar, daß Kern in seinen Schöntaler Altären zumindest in einem Punkt von seinem Schwiegersohn gelernt hat, nämlich dem geschlossenen Unterbau, der es erlaubt, in den drei Jochen nunmehr eine wirkliche architektonische Einheit zu sehen. An seinen älteren Retabeln deuteten die verschiedenen Konsolkonstruktionen doch immer noch den traditionellen Flügelcharakter der seitlichen Teile an, so beispielsweise noch in dem 1630 entstandenen Schöntaler Johannes-Altar.

Der 1644 bezeichnete Kreuzaltar⁹²³ zeigt den nämlichen Grund- und Aufbau, aber mit bezeichnenden Änderungen. Zum einen ruht der dreiteilige Aufbau jetzt auf einem gemeinsamen Sockelbau, dessen Hauptteil wie schon am Johannes-Altar in der Mitte risalitartig hervorgehoben ist, so daß Konsolen für die "Flügel" nicht mehr nötig werden, und zum anderen greift der Rundbogen der zwischen den beiden Säulen platzierten Arkade nunmehr in das Hauptgebälk ein, reduziert es auf das bekrönende Gesims, was dem Retabel insgesamt eine schlankere Wirkung verleiht.

Als Vorbild dürfte der Bronnbacher Bernhard-Altar unseres Meisters gedient haben, wo diese Wirkung in einem noch deutlicheren Ausmaß zur Geltung kommt.⁹²⁴ Nun kann das fragmentierte Hauptgebälk nicht als spezifisch Preuß'sche Eigenart betrachtet werden, da es schon zum Jahrhundertbeginn an den prominenten Hochaltären Deglers und Zürns in Augsburg, St. Ulrich und Afra sowie im Überlinger Münster begegnet.⁹²⁵ Doch unter den zahlreichen Werken Kerns, die Grabmäler eingeschlossen, findet sich vor diesem späten Kreuzaltar dieses Motiv mit dieser Wirkung nicht, den Spezialfall des Bronnbacher Magdalenen-Altars einmal ausgenommen, der das Schema des Preuß'schen Bernhard-Altars als Pendant schlicht nachahmt. Sonst dominiert ein schweres, zumindest deutlich herausgearbeitetes Hauptgebälk, das die Horizontale betont.

Das gilt auch für einen bislang nicht mit ihm in Verbindung gebrachten Steinaltar in der Feldkapelle bei Rottendorf, der dem Wappen und dem Figürlichen nach zu urteilen noch zu seinem Frühwerk gerechnet werden muß.⁹²⁶

Nachdem nun erstmals ein möglicher Einfluß seines Schülers Preuß auf Kern sichtbar geworden ist, muß doch wenigstens andeutungsweise die Frage beantwortet werden, welchen Traditionen der Kern'sche Retabelbau generell verpflichtet ist. Schon das (soweit überliefert) ausschließlich verwandte Steinmaterial deutet an,

daß es nicht der herkömmlich hölzerne fränkische Schnitzaltar ist, sondern das unter Julius Echter von niederländischen Künstlern in Würzburg eingeführte steinerne Retabel. Zwar hat sich von den für das Juliuspital und die Neubaukirche überlieferten Hochaltären J. Robins und Peter Ostens nichts erhalten, doch ist durch Beschreibungen zumindest die grobe Struktur überliefert, die denen der Kern'schen Retabel vergleichbar ist, was in der Bruhns'sche Bemerkung, "Robin und Kern gehören kunsthistorisch zusammen wie Vater und Sohn" ihren Niederschlag gefunden hat⁹²⁷. Deutlicher noch zeigen die erhaltenen Grabmäler der genannten Meister, besonders die Robins, wie stark der Kern'sche Formenschatz auf sie zurückgreift. Mit Peter Osten verbindet ihn der ornamentale Reichtum, mit Johann Robin die im Ablauf seiner Werke immer deutlicher sichtbar werdende architektonische Gesinnung unter Zurücktretung des Ornamentalen. Als Kennzeichen all seiner Retabel, angefangen bei dem kleinen Werk in der Schloßkapelle Mespelbrunn über die Retabel im Hof Conti, der Großcomburg, in Rottendorf bis zu den späten Altären in Schöntal (1628/44), sind von Beginn an klare Jochbildung durch Säule und Gebälk zu nennen. Dieser im Verlauf der Zeit immer deutlicher dominierende Raster weist der Plastik einen natürlichen Platz innerhalb dieser Architektur zu. Nur die in ihren Dimensionen knapp gehaltenen Aufsätze dieser Retabel sind meist reine Produkte bildhauerischer Phantasie.

Das hat, um nun zum verdienstvollen Hauptmerkmal der Kern'schen Retabel zu kommen, eine überaus deutliche Hervorhebung des mittleren Bildreliefs zur Folge, das entweder einen Bogen oder ein Hochrechteck füllt. Diese Betonung der Mitte durch eine ruhige Gesamtgliederung kann freilich nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Erkennbarkeit des Hauptthemas an der Art der Darstellung, nämlich meist im Flachrelief, leidet, da überdies die begleitenden Figuren vollplastisch und größer gebildet sind. Dazu kommt ihr gegenüber dem Relief höherer Standpunkt, nach traditioneller Auffassung auf reichen Konsolen oder Postamenten.

Für Seitenaltäre ist diese dreiteilige, von Kern bevorzugte Aufgliederung in die Breite zu jener Zeit bereits ungebräuchlich, in der Nebenaltäre meist in der Hauptsache nurmehr ein großes Gemälde aufweisen, das mehr oder weniger aufwendig architektonisch gerahmt wird, wie z.B. die Langhausaltäre des Würzburger Doms⁹²⁸. Das Thema kommt natürlich in solchen Retabeln ungleich demonstrativer heraus als bei den weitgefächerten und vielfigurigen Kern'schen Architekturen, bei denen noch Reichtum und Kostbarkeit im Vordergrund standen. Die Seitenfiguren stehen überdies bei Kern in keinem erkennbaren anschaulichen Zusammenhang mit dem mittleren Hauptthema, was Preuß anders handhaben wird.

Von den übrigen, vor 1640 entstandenen Retabeln Mainfrankens sind nur noch zwei erwähnenswert, nämlich der Peter- und Pauls-Altar im Würzburger Dom

70
65b

21

(1630) von Nikolaus Lenckhart⁹²⁹, auf den später im Zusammenhang mit dem Marienaltar des Preuß noch einmal einzugehen sein wird und der große Bernhard-Altar des Nürnbergers Veit Dämpel in Ebrach⁹³⁰, der in seiner pyramidalen Stockwerkbildung und im überreichen figürlichen Schmuck jedoch keinen neuen Aspekt neben dem zu Junker oder Kern Gesagten liefert. Trotz der schweren dreijochigen Gliederung mit Spiralsäulen und ausgebildetem Gebälk weist dieses Retabel noch die traditionelle Einziehung in der schmalen Predellenzone auf, weshalb die seitlichen Säulen auf Konsolen ruhen. Es ist also noch ein echter Altaraufsatz, kein eigenständig fundamementiertes Gebäude. Überdies ermangelt es diesem Werk eines anschaulich hervorgehobenen Hauptthemas, da alle Visionen Bernhards gleichwertig dargestellt sind, wenn man von den Szenen in den wenig breiteren und etwas höher ausgeschnittenen mittleren Jochen einmal absieht.

Bronnbach

5a

Dieses wie alle bisher genannten Retabel haben jedoch keinerlei direkten Einfluß auf den ersten, für Preuß in Anspruch genommenen Altar in Bronnbach (K 6), der spätestens im Herbst 1641 entstanden sein muß und der im April 1642 aufgestellt wird. Die Entstehungsgeschichte dieses knapp 2m hohen Retabels (ohne Aufsatzfiguren) wird im Katalog ausführlich geschildert. Danach müssen die bogenförmigen Ausleger über den Seitenfiguren als nachträgliche Zutaten Michael Kerns gelten, ebenso die drei die Amplexusgruppe umschwebenden Putten als auch einige Verzierungen. Die mit kannelierten Pilastern gebildete Ädikula trat also ursprünglich viel klarer in Erscheinung. Sie ist offenbar die erste nach klassischen Vorstellungen proportionierte und gestaltete Ädikula Frankens. Überdies zeigt sie in der Art und Weise, wie der rundbogige Abschluß der mittleren Öffnung den Giebel fast völlig ausfüllt, eine Besonderheit, auf deren spezifisch venezianischen Charakter Erich Hubala in anderem Zusammenhang hingewiesen hat⁹³¹. Wenn Barbara Reuter⁹³² den ihr als vermeintliches Werk M.Kerns wichtiger erscheinenden

5b

Magdalenen-Altar (und damit den gleichartigen Bernhard-Altar) nahtlos unter die übrigen Retabel Kerns glaubte einordnen zu können, so übersah sie vor allem dieses Motiv, das in Franken, soweit sich das heute noch behaupten läßt, am Bernhard-Altar eben erstmals in Erscheinung tritt.

Die wenigen Male, bei denen M.Kern einen geschlossenen oder oben aufgebroschenen Ädikulagiebel benutzt, führt er einen unten durchgehend geschlossenen Giebel vor (Grabmäler in Michelstadt und im Würzburger Domkreuzgang), wie denn das durchgehende Gebälk für seinen Formenschatz charakteristisch ist. Freilich entsprechen die Details am Magdalenen-Altar, also dem von Kern im einzelnen gezeichneten Altar, Kern'scher Formgebung, so die glatten Säulenschäfte,

die Kapitelle, insbesondere aber die lieblose, wenn nicht grobe Art, wie er die gesamte Architektur zusammensetzt. Es mangelt am Detail gerade dort, wo keine bildhauerischen Verzierungen anzubringen waren.

Der Bernhard-Altar erweist im a priori sorgfältiger und durchdachter entworfenen Detail seine Stärke, die notwendigerweise zu der Erkenntnis führt, daß einem anderen als Kern Idee und Ausführung der Werkzeichnungen zugeschrieben werden muß. Einige Beispiele mögen dies erhellen. Am Bernhard-Altar ergibt das mittlere Bogenfeld eine völlig ruhige, wie ausgestanzt wirkende Linie, da weder die Fußleiste noch das Gesims am Kämpfer in die Öffnung hineinragt wie am Magdalenen-Altar. Ferner erscheint der Bogen im Bernhard-Altar gefaßt und nicht glatt und amorph wie im Magdalenen-Altar, was dem Bogen über der plastischen Amplexusgruppe eine sinnfälligere architektonische Bedeutung verleiht⁹³³. Schließlich beachtet der Bernhard-Altar auch in der Art, wie die Fußleiste in einer Höhe mit der Pilasterbasis über die gesamte Breite hinwegläuft, klassische Tradition, während am Magdalenen-Altar keine einheitliche Höhe eingehalten worden ist, bzw. eine durchgehende Leiste fehlt, sowohl unten als auch oben in Höhe des Kapitellanfanges.

Wie fremd und ungewöhnlich diese venezianisch-Preuß'sche Ädikula auf die Bronnbacher Patres gewirkt haben muß, erhellt die Tatsache, daß Kern später beide Retabel mit Auslegern und anderen Zierarten ausschmücken soll, wenn auch nicht ganz ausgeschlossen werden kann, daß der geschäftstüchtige Kern dieses vorgeschlagen haben mag. Allzu kahl muß die reine Architekturform die an reiche Zierat gewöhnten Mönche verschreckt haben.

Wenn bisher für das Ädikulamotiv auf Venedig verwiesen wurde, so darf nicht verschwiegen werden, daß in den von Venedig nicht unbeeinflußten Städten Augsburg, München und Konstanz Künstler die nämliche Ädikulaform z.T. schon früher verwandt hatten, so Joseph Heintz d.Ä. in einem Epitaphentwurf (1607), dann ein Hans Krumper nahestehender Zeichner in einem großen Retabelentwurf oder die Konstanzer Künstlerbrüder Pock in ihrem 1641/47 geschaffenen Hochaltar für den Wiener Stephansdom⁹³⁴. Das Motiv als solches war also zumindest in Süddeutschland nicht ganz unbekannt, weshalb nicht behauptet werden kann, Preuß habe es möglicherweise von seinem (vermuteten) Italienaufenthalt mitgebracht, was zugleich als Beweis für diese Reise dienen könnte. Neben druckgraphischer Vermittlung könnte auch Leonhard Kern, der Italien und Venedig unzweifelhaft gesehen hatte, das Motiv in Franken eingeführt haben.

Darauf kommt es aber schließlich nicht an. Wichtiger als das Motiv ist die besondere Verwendung und Ausnützung in diesem Fall, die Proportionierung. Zunächst einmal gestattet diese Ädikula eine sehr hohe und schmale Öffnung, die

für das dargestellte Thema irritierenderweise auf den ersten Blick nicht ganz glücklich gewählt zu sein scheint, denn die Amplexusgruppe benötigt keine Höhe, eher schon die Kreuzigung im Magdalenen-Altar. Dennoch, bei näherem Hinsehen wird klar, daß auch dieses Feld ein Kreuzifix aufgenommen hat, wenn auch der Kreuzstamm exzentrisch postiert ist. Im Gegensatz zu anderen plastischen Darstellungen des Amplexus⁹³⁵ in Franken behält der Kreuzifix seine gewohnte Höhe am Kreuz, weshalb sofort das ebenfalls ungewöhnliche Motiv des hohen Sockels für den Bernhard einleuchtet, der ihn auf gleiche Höhe mit Christus bringt. Diese Isokephalie, die eine unmittelbare anschauliche Umarmung ermöglicht, führt zwar auf spätmittelalterliche Vorstellungen zurück, doch war dort Christus gezwungenermaßen fast unmittelbar über der Erde an das Kreuz geheftet. Die bekannten fränkischen plastischen Amplexusgruppen behalten zwar die traditionelle Höhe bei, können dann aber die Umarmung nur in einer gequält transitorischen Herabbewegung Christi zu Bernhard darstellen, der seine Arme erwartungsvoll emporstreckt. Mag der mächtige Sockel, für den sich nur in weiterer, verwandter Umgebung Vorbilder benennen lassen, wie die Untermauerungen thronender Madonnen in italienischen Darstellungen der *Sacra conversazione*, ursprünglich für Preuß nur ein Vehikel dazu gewesen sein, die Umarmung von ihren traditionellen Disharmonien zu befreien, so führt diese Emporhebung der Gruppe noch zu anderen, nicht minder wichtigen Ergebnissen.

Die Höhe verleiht eine gesteigerte Bedeutung, wie sie in der Grabmalkunst weltliche Adlige schon lange für sich in Anspruch nahmen. Sie bewirkt auch eine Heraushebung der Gruppe über die seitlichen, begleitenden Statuen. Jene sind zwar langen Traditionen gemäß auf Postamenten ebenfalls emporgehoben, jedoch im üblichen Ausmaß, so daß ihre Köpfe dennoch mit den Köpfen der Hauptgruppe ein Dreieck bilden können, welches sich weiter oben im Giebel der Ädikula bzw. den bekrönenden Statuen wiederholt. Ohne die von Kern nachträglich viel zu groß hinzugefügten Baldachine träte diese Wirkung noch deutlicher zutage, zumal die Figuren eng an die Architektur herangerückt sind, anders als die Seitenstatuen am Magdalenen-Altar, die unter ihren maßgeschneiderten Baldachinen und in gebührendem Abstand zum Retabel doch ein recht selbständiges Leben führen können. Neben dieser Harmonie der Proportionen weisen auch die dem Hauptsockel nachgebildeten kleinen Sockel der Nebenfiguren darauf hin, wie sehr dem Meister an Kommensurabilität aller Teile gelegen war⁹¹⁶.

Aus diesen Harmoniebestrebungen ergibt sich ungeachtet der archivalischen Belege, daß die Ausleger über den Seitenfiguren viel zu groß und grob geraten sind im Vergleich zu den unteren Volutenkonsolen. Diese Konsolen, bzw. die seitliche Postierung der Figuren, folgen einer langen nordeuropäischen Tradition, wäh-

rend in Italien die Verbindung von Ädikula und Figuren relativ selten anzutreffen ist und wenn, dann im venezianischen Raum⁹³⁷. Zu dieser Tradition gehört es aber auch, daß jene Seitenteile, die selbst in ihrer auf eine Volutenwange reduzierten Form im 17. Jhd. noch als "Blendflügel" bezeichnet werden konnten⁹³⁸, neben der unteren Konsole auch in der Regel obere Ausleger oder Baldachine über den Figuren aufweisen⁹³⁹. Der Flügelcharakter wird oftmals durch eine kleinere Säulenordnung angedeutet oder insgesamt durch eine zierlichere Architektur als in der Mitte des Retabels⁹⁴⁰. Selbst wenn diese die Figur umrahmende Architektur fehlen sollte, deutet doch zumindest oben ein verlängertes Hauptgebälk den alten Sachverhalt an, wie an dem hier erstmals Michael Kern zugewiesenen Steinaltar in Rottendorf⁹⁴¹.

99

Diese Tradition dürfte das Kloster oder Kern veranlaßt haben, den Preuß'schen Bernhard-Altar durch Baldachine zu "korrigieren". Um so dringlicher stellt sich jetzt die Frage, welchen Intentionen Preuß folgte, als er diese Heiligen so ungeschützt und frei postierte. Die deutsche Retabelarchitektur dürfte ihm dabei keine Hilfen angeboten haben⁹⁴². Italien dagegen, das in der Regel (die Ausnahme bildet Venedig) die Kombination von Retabel und unten stehenden Statuen nicht kennt⁹⁴³, könnte sehr wohl Preuß inspiriert haben, denn wenn doch einmal große Statuen das Retabel begleiten, dann werden sie separat vom Retabel auf eigenen Sockeln aufgestellt⁹⁴⁴. Dieser Sachverhalt mit der Ausnahme Venedigs fügt sich problemlos ein in das über die Herkunft der Retabelform bereits Gesagte. Dem widerspricht auch nicht die Anordnung der drei Giebelfiguren, die in dieser Form, z.B. in Palladios Quattro Libri, als Bekrönung aller Art von Giebeln gang und gäbe sind, ebenso im venezianischen Retabelbau. Es manifestiert sich also in dem ersten für Preuß gesicherten Retabel ein unübersehbar als venezianisch zu kennzeichnender Charakter, der bestenfalls in der geringen Tiefe der Architektur eine Schmälerung erfährt oder in der Tatsache, daß es sich wirklich noch um ein Retabel, um eine auf die Mensa gesetzte Architektur handelt, während in Italien Retabel und Mensa getrennt gedacht sind.

Abgesehen von Michael Kerns Magdalenen-Altar, eine mißverständene Nachahmung, scheint diese spezielle Retabelform in Franken und der weiteren Umgebung keine Nachfolger gefunden zu haben, wenn man von zwei Retabeln in Theilheim (ca. 1683)⁹⁴⁵ einmal absieht, die durch ihre mögliche Herkunft aus dem Würzburger Dom auf natürliche Weise in die Nähe unseres Meisters rücken. Wie die späteren Preuß-Retabel muß auch dieses Werk den Zeitgenossen zu fremdartig und isoliert erschienen sein, als daß sie dieses Muster aufgegriffen hätten.

5b

65a

Ebrach

Die nächsten, archivalisch für ihn gesicherten Retabel in Ebrach (K 11),

Laudenbach (K 12) und Schöntal (K 16) sind nicht erhalten. Nur soviel sei erinnert, daß Preuß in Ebrach (1654) den ursprünglichen Entwurf des Zacharias Junker d.Ä. verwirft und einen gänzlich neuen zeichnet (1654), der dann von dem alten Meister auch ausgeführt wird. Bei diesem Riesenwerk stand Preuß erstmals vor einem Problem, wofür er später so überzeugende Lösungen gefunden hat, nämlich der Aufgabe, Altarblatt, Retabelarchitektur, sprich Säule oder Säulen plus Statue in Einklang zu bringen. Es erscheint mir im Hinblick auf seine späteren Retabel nicht denkbar, daß er sich wie noch in Bronnbach im Grundriß mit einem Nebeneinander dieser Elemente begnügt haben sollte. Vielmehr läge bei einer vollständigen Ausnutzung des Ebracher Chores (wie es die zeitgenössische Beschreibung der Bollandisten überliefert) ein sechssäuliges Retabel über einer Grundrißdisposition wie am späten Hochaltar für die Reurerkirche (K 41) durchaus näher, denn die genetischen Vorstufen liegen chronologisch weit zurück.

Freilich besaß der Reurer-Altar unserer Vorstellung nach unten keine Statuen, wo sie in Ebrach postuliert werden müssen, doch erscheint mir eine Aufstellung von Hauptfiguren am Reurer-Altar vor den innersten Säulen auf Konsolen wie in Wechterswinkel oder Bildhausen theoretisch denkbar. Aufschlußreich ist die Überlegung, ob das heute oben geschweift abschließende Altarbild (1652) des Dettelbacher Malers Heyden⁹⁴⁶ das Hauptgebälk (wie auch jetzt noch im Nachfolgealtar) durchbrochen haben kann, wie es jedenfalls die späteren, ähnlich geschweiften bzw. polygonal abschließenden Altarbilder für die Hochaltäre in der Marienkapelle (K 30), für Bildhausen (K 36) und die Reurerkirche (K 41) zeigen. Es wäre dann vielleicht das erste monumentale Beispiel dafür in Franken gewesen.

Einen Hinweis, daß es so gewesen sein kann, liefert der wohl später als Ebrach zu datierende Hochaltar des damals zu Ebrach gehörenden Zisterzienserinnenklosters Himmelsporten, der 1807 nach Brebersdorf verkauft wurde⁹⁴⁷, da dieses Retabel zahlreiche Elemente enthält, die auch für den vielleicht als Vorbild dienenden Ebracher Hochaltar gefordert werden müssen. So sprengt das hier rundbogig schließende Gemälde der Himmelfahrt Mariens⁹⁴⁸ das Hauptgebälk, indem es wie später am Preuß'schen Hochaltar für die Marienkapelle (K 30) in die Attika einschneidet, über der dann wie in Ebrach der durchbrochene Auszug folgt, den hier eine plastische Trinität schmückt. Wie für Ebrach angenommen, flankieren hier zwei Heilige (Antonius und Robert) nebst zwei kleinen Engeln, die über den geschweiften Giebelfragmenten postiert sind, diesen Auszug. Das viersäulige Hauptgeschoß (Spiralsäulen mit Weinlaubranken) baut sich über folgendem Grundriß auf: Die innen stehenden Säulen stoßen hart an die Öffnung, in der früher das Altargemälde untergebracht war, das heute dahinter an der Rückwand aufgehängt ist⁹⁴⁹. Ein durchgehendes Gebälk führt zur außenstehenden Säule, bzw. zu

einem kräftigen Mauerpfeiler, vor dem diese mit eigenem Piedestal und vorgekröpftem Gebälk soweit nach vorne stößt, daß zwischen den beiden Säulen Raum für einen schmalen Statuensockel bleibt, die heute mit einer Johannes- und Nikolausstatue aus der Zeit der Erneuerung (1775/76) besetzt sind (die gleichnamigen Heiligen schmückten auch den Ebracher Altar). Wie das bei Preuß'schen Retabeln schon eine Selbstverständlichkeit ist, wird auch hier der gesamte Unterbau auf ganzer Breite herabgeführt. All dies sind Motive und Details, denen man für sich gesehen im Franken des 17. Jhd. sonst nur bei Preuß begegnet, doch ihre Verteilung und Proportionierung spricht nicht für Preuß, so vor allem die Stellung der unteren Figuren irgendwo zwischen den Säulen, während sie Preuß später in Wechterswinkel und Bildhausen unmittelbar vor die innere Säule plazierte, überdies auf Volutenkonsolen. Auch der Pfeilerkern hinter der Außensäule, der noch von Pila-sterfragmenten begleitet wird, taucht bei Preuß nirgends auf, ebenso die Konsolen der oberen Figuren, oder die Stellung der Auszugssäulen über Volutenkonsolen.

Ein Preuß'scher Entwurf liegt diesem Retabel also nicht zugrunde, was andererseits auch bedeutet, daß es keine getreue Kopie des Ebracher Werkes sein kann. Dennoch, da kein anderer fränkischer Bildhauer für die Preuß'schen Züge dieses Retabels namhaft gemacht werden kann, ist die Möglichkeit eines unmittelbaren starken Einflusses des Ebracher Vorbildes gegeben. Noch einmal, nämlich an dem 1695 datierten Hochaltar der Eibelstädter Pfarrkirche, für den Preuß 1661 einen Entwurf gezeichnet hatte (Q 80), zeigt es sich, wie sehr Preuß'sche Gestaltungsprinzipien mißverständlicherweise nachgeahmt werden konnten⁹⁵⁰, gleichgültig, ob hier der nicht erhaltene Entwurf benutzt worden war oder ein anderer bestehender Preuß-Altar.

75

Eine andere Frage ist es, ob Preuß zu diesem frühen Zeitpunkt bereits zu jenem Schema gefunden haben kann, das in Bildhausen, Wechterswinkel und im Reurer-Hochaltar so fertig erscheint, doch da schon sein erstes Bronnbacher Retabel so überlegt und überzeugend konstruiert war und darüber hinaus die Quellen zu seinen Spätwerken weit zurück liegen, erscheint es wenig wahrscheinlich, daß Preuß um 1654 noch weit davon entfernt gewesen sein könnte. Der acht Jahre später entstandene Marienaltar (K 21) im Dom beweist, zu welchen selbständigen, ingeniosen Leistungen Preuß fähig war. Läßt man einmal die Besonderheit dieses Retabels außer acht, dann stehen dort wie in Brebersdorf und Eibelstadt die Statuen noch zwischen den Säulen, was Anlaß für die vage Hypothese gäbe - vorausgesetzt, Eibelstadt geht tatsächlich auf den 1661 entstandenen Preuß-Entwurf zurück -, daß Preuß nicht ohne Vorstufen zu den Lösungen in Bildhausen und Wechterswinkel gefunden hat.

20

Laudenbach, Eibelstadt, Fürnbach

Besser als in Ebrach läßt sich anhand der Quellen von dem Laudenbacher Mirakelaltar eine bildliche Vorstellung gewinnen. Es muß ein aus vier weinlaubumrankten Spiralsäulen gebildeter Baldachin gewesen sein, der das darin hoch herausgehobene Gnadenbild einer Pieta aufnahm. Hier dürften die von Justus Glesker kurz zuvor im Bamberger Dom aufgestellten Baldachine Pate gestanden haben, bzw. ein älterer, nicht ganz ausgeführter Baldachin Michael Kerns für die Wallfahrtskirche Dettelbach (K 12). Interessanterweise wird dieser Baldachin in Laudenbach, der unter dem Chorbogen gestanden haben muß, wenig später mit seitlich aufgestellten Statuen (Veronika und Magdalena) des bislang unbekanntes Würzburger Bildhauers Michael Müller erweitert (1658).

14

Über die Laudenbacher Nebenaltäre wie auch das folgende Retabel für Kloster Schöntal (K 16) lassen sich nur Vermutungen anstellen, doch geben uns die nächsten erhaltenen Nebenaltäre in der Kreuzkapelle bei Eibelstadt (K 15) eine mögliche Anschauung. Diese beiden, zwischen 1659 und 1660 entstandenen kleinen Retabelaufsätze in der Eibelstädter Kreuzkapelle führen, wie schon in Bronnbach, eine bis dahin in Franken nicht nachweisbare Retabelform vor. Dabei handelt es sich in der Hauptsache um eine architektonische Rahmenform, die auf Tür- oder Fensterfassungen der italienischen Hochrenaissance zurückgeht⁹⁵¹. Die Architektonisierung besteht darin, daß der Rahmen, der offensichtlich keiner geläufigen Tür- oder Fensterfassung nachgebildet ist, sondern hölzernen Bildrahmen, nach den einfachen Gesetzen des Lastens und Tragens aufgestellt und gehalten wird. Unten ruhen die Ecken des Rahmens auf Piedestalen, die gewissermaßen den Sockel des Retabels bilden und zwischen sich eine rudimentäre Predellenzone freilassen, die hier, wie in Bronnbach, mit einem rechteckigen Leistengefach betont ist. Seitlich stützen den Rahmen große Voluten, die sich von unten nach oben kontinuierlich verjüngen, um schließlich unter den "Ohren" des Rahmens tragend zu enden. Diese Voluten sind stark plastisch gearbeitet. Aus ihnen entwickelt sich ein weich fließender Akanthus. Die kleinen oberen Voluten sind nurmehr ornamental gedreht und fungieren gewissermaßen als Kapitell, dem eine abschließende Gebälkleiste aufgelegt ist. An Bändern hängen aus dem Kern dieser Voluten schwere Fruchtschnüre herab, die den plastisch schmückenden Charakter der Seiten verstärken.

Anders als bei vielen Vorgängerretabeln ähnlich einfacher Bauweise, wo die aus Knorpelwerk bestehenden Wangen in der Hauptsache einen schmückenden Akzent setzen, der meist in der Mitte oder in Dreiviertelhöhe kulminiert, rufen diese Preuß'schen "Volutenordnungen" vor allem die Erinnerung wach an klassische Säulenordnungen, hier an die jonische in ihrer Abfolge Basis, Schaft und Kapitell, wie denn bezeichnenderweise an anderen Objekten an dieser Stelle oft ein frag-

mentiertes Pilasterstück zu sehen ist⁹⁵². Folgerichtig wird die Volutenform auch an anderen konstruktiv neuralgischen Punkten aufgenommen, so an den Konsolen unter diesen Seitenteilen oder als Volutenkonsolen zwischen Rahmen und Ädikulaaufsatz. Der segmentbogenförmige Giebel mit vorgekröpften Seitenteilen ist, selten genug für Franken, oben geschlossen⁹⁵³. Bekrönt wird dieser Giebel lediglich von einer einzelnen, auf einem Sockel postierten Figur.

Wenn eingangs italienische Fensterordnungen als Vorbild genannt wurden, so darf daneben der Hinweis auf französische Dachfenster der Jahrhundertwende nicht fehlen, die bevorzugt die seitlich begleitenden Voluten aufweisen, während sie in Italien nur in bestimmten Ausnahmefällen begegnen⁹⁵⁴. An den französischen Fenstern sind die Voluten ebenfalls tief unten angesetzt, während sie sonst in vielen anderen Fällen, wie z.B. den Portalen des Nürnberger Baumeisters Hans Carl an der Regensburger Dreieinigkeitskirche, erst in dreiviertel Höhe beginnen⁹⁵⁵. In Franken könnte noch das vermutlich von Michael Kern entworfene Portal am Dettelbacher Franziskanerkloster (1617)⁹⁵⁶ genannt werden, das von Volutenwangen begleitet wird, die aber nicht architektonisch mit dem Portal verbunden sind, sondern ornamental aufgefaßt, nur angeheftet gedacht sind. Der schwere, durch eine Viertelschnecke gebildete Kulminationspunkt liegt in der Mitte. Eine solche ornamentale Auffassung überwiegt, doch existieren auch an dem Grabmal Julius Ludwig Echter v. Mespelbrunn in der Würzburger Domsepultur echte Vorläufer (1609)⁹⁵⁷. Dessen Volutenwangen ist durch die oben wie unten auskragenden Gebälke architektonischer Charakter beigemessen. Die unten stark beginnende Volute läuft sogar deutlich sichtbar oben in einen Pilaster aus, dem ein "Kapitell" dieser Volutenordnung folgt. Diese architektonische Auffassung kommt an den Volutenwangen des ehemaligen Hochaltars der Rimparer Schloßkapelle (zwischen 1623/31)⁹⁵⁸, die dort die Reliefflügel begleiten, weniger deutlich zum Ausdruck, da die tektonische Funktion nur angedeutet ist.

All diese schmalen Gebilde können Preuß jedoch kaum zu seiner, die Gestalt der Retabel wesentlich bestimmenden großen Form angeregt haben, wozu m.E. gebaute Architektur ungleich überzeugender taugt, wie die oben erwähnten französischen Fenster oder der von Preuß entworfene Laudenbacher Giebel (K 10) mit seinen schweren Voluten. Wie überaus kraftvoll Preuß diese Retabelform vorführt, lehrt ein Blick auf die ähnlich gedachten Nebenaltäre der Kitzinger Kapuziner-Klosterkirche, die das Schema zu schreinermäßiger Flachheit reduzieren, unter Verzicht auf jeglichen plastischen Akzent. Die Voluten sind zu rudimentären Schnörkeln ohne jede Funktion geschrumpft⁹⁵⁹.

Das gleiche Eibelstädter Schema vertritt ein weiterer, hier erstmals Preuß zugewiesener Altar in Fürnbach (K 26), der möglicherweise aus dem Würzburger Neumünster stammt. Seinen Engelsköpfen nach zu urteilen dürfte er zwischen

8a

26

1665 und 1675 entstanden sein⁹⁶⁰. Anstelle eines rechteckigen Bildes wird hier ein rundbogig abgeschlossenes Gemälde gerahmt, was zu einer Komprimierung der Retabelarchitektur führt, indem das in Eibelstadt noch mit belanglosen Verzierungen versehene Feld zwischen Rahmen und Giebel so ausgefüllt wird, daß der Scheitelpunkt des Rahmenbogens die Grundlinie des Giebels berührt. Diese Stelle wird durch Vorkragung und einen Engelskopf akzentuiert. War in Eibelstadt nur ein einziger Engelskopf im mittleren Giebelfeld zu sehen, so sind es hier im oberen Teil gleich deren sieben. Sie sitzen in den "Ohren" des Rahmens, auf den mittleren Konsolen der Kapitellzone und, in der Funktion eines Kapitells, am Ende der großen seitlichen Voluten, die hier, wie in Eibelstadt, eine stützende Funktion ausüben.

13b Waren diese Voluten am ersten Eibelstädter Pieta-Altar (1660) noch querge-
13a rollt, so wiesen sie am jüngeren Ecce homo-Altar (1661) bereits nach oben, was
27 in noch stärkerem Ausmaß für die begleitenden Voluten am Fuldaer Portal (1667,K
27) zutrifft, um dann hier in Fürnbach in die schlankste und fließendste Aufwärts-
bewegung zu münden. Den Endpunkt dieser Entwicklung gibt die noch schlankere
41 und dabei strengere Volutenordnung am Bamberger Rieneck-Grabmal an (K 33).
Einher mit dieser Vertikalisierung geht eine zunehmende Reduzierung des plasti-
schen Schmuckes dieser Voluten, die zu Beginn von der innersten Einrollung aus
mit Akanthusblättern verziert sind, um in Fulda und Bamberg schließlich gänzlich
wegzubleiben⁹⁶¹. Selbst die Plastizität des Akanthus wird verringert, der in Fürn-
bach nurmehr angedeutet ist. Der plastische Akzent (Engel) verlagert sich dafür
in die oberen Regionen, da auch die herabhängenden Festons in dieser Reihenfolge
abmagern, um in Fürnbach den ruhigen Linienfluß der Voluten gar nicht mehr
zu stören.

Eine Entschlackung erfährt auch der Rahmen, da einige Zierleisten fehlen. Ein paar zusätzliche "Füße" unten, wie auch oben unter den Voluten erleichtern den Gesamteindruck, nehmen ihm jene in Eibelstadt noch im Vordergrund stehende Schwerfälligkeit, wobei in feinfühligere Weise die unteren Füße größer ausfallen als die oberen.

Es erstaunt, mit welchen einfachen und doch wirkungsvollen Mitteln Preuß ein einmal gewähltes Retabelschema Zug um Zug verändert, mit dem Ergebnis, daß am Ende dessen Grundidee in reinerer Form sichtbar wird als zu Beginn, da die architektonischen Formen bzw. Funktionen in den Vordergrund treten. Dabei bleibt der Bildhauer nicht einmal auf der Strecke, im Gegenteil, denn anstelle des reduzierten Ornamentes treten nun gehäuft vollplastische, geflügelte Engelsköpfe, und das, wie auch bei anderen späten Preuß-Retabeln, in der oberen Region.

Wie diese Retabelform in Franken keine echten Vorläufer besitzt, gibt es auch

kaum Nachfolger. Der rechte Seitenaltar in Michelau (ca.1680/90)⁹⁶² ahmt das Fürnbacher Retabel in mißverständlicher Weise nach. Abgesehen von dem aufgebrochenen Giebel ist die Rahmenform zwar sichtbar, aber dann wird sie zur Gänze von einem rechteckigen Leistenfeld umfassen, so daß die seitlich angebrachten Akanthusvoluten in keinem Bezug mehr zum Rahmen stehen, bestenfalls zum Giebel. Wie in Eibelsstadt stehen sie zwar auf Volutenkonsolen, doch sind diese hier so hoch angebracht und überdies so groß ausgefallen, daß von einer kontinuierlichen Aufwärtsbewegung nichts mehr zu spüren ist. Es handelt sich eher um Zierwangen.

Anders als dieses schreinermäßig flache Gestell treffen die Abseitenaltäre in der Wallfahrtskirche Dimbach, die nach J. Julier 1694 für Kloster Münsterschwarzach entstanden⁹⁶³, in ihrer kräftigen Rahmenarchitektur viel deutlicher das Preuß'sche Vorbild. Der Zeit entsprechend bestehen die Volutenwangen jetzt vollkommen aus Akanthus, gleichwohl ist die Volutendrehung unten nachgeahmt. Auch die herabhängenden Festons fehlen nicht, in denen sich überdies Putten tummeln. Geflügelte Engelsköpfe sind an Orten wie in Fürnbach appliziert, nur die Mitte zielt das Wappen. Selbst die frontal ausgerichteten Volutenkonsolen unter dem Rahmen, auf denen Statuen Platz finden könnten, haben ihre noch als kubische Postamente gebildeten Vorgänger in Eibelsstadt. Diese Übereinstimmungen in der tektonischen Auffassung überraschen weniger, wenn man nach dem Autor dieser Dimbacher Retabel fragt. Mir scheint, daß kein anderer als der langjährige Preuß-Geselle Johann Michael Rieß dafür in Frage kommt, zumal er damals gerade für Kloster Münsterschwarzach einen Hochaltar anfertigte⁹⁶⁴. Der Akanthus wie die Putten oder die Wappenform verweisen auf dessen Altäre in Stift Haug und die neu zugewiesenen Retabel in Reupelsdorf, die überdies das gleiche Abtappen tragen. Nur daß Rieß in der Retabelform Preuß so deutlich gefolgt ist, verwundert etwas, da er in seinem Randersackerer Apostel-Altar (K 49) ein solches Bildrahmenretabel noch nicht konstruktiv, funktionell, sondern auf grobe Weise additiv hergestellt hatte (ca. 1683). Die späten Rieß'schen Retabel in Stift Haug oder in Reupelsdorf bezeugen wieder eine intensivere Hinwendung zum Architektonischen⁹⁶⁵. Auch in diesem kurzen Abstecker wird deutlich, wie die Preuß'sche Formenwelt und seine architektonische Auffassung gewissermaßen die eigene Werkstatt kaum verläßt.

Rödelsee, Juliußpital, Marienkapelle, St. Burkard, Gerolzhofen, Dietrichspital

Im Anschluß an diese "Bildrahmenretabel"⁹⁶⁶ empfiehlt es sich, eine Anzahl einfach gestalteter Retabel ins Auge zu fassen, die ebenfalls in der Hauptsache aus einem gefaßten Gemälde bestehen, während der figürliche Schmuck fehlt oder sich ausschließlich auf die Bekrönung konzentriert. Es handelt sich um die archi-

74b

73a,b

65b

71-73a

valisch gesicherten, aber nicht erhaltenen Altäre für das Juliuspital (1663, K 23), für die Marienkapelle (1669, K 30), St.Burkard (1675, K 32), Gerolzhofen (1680, K 37) und das Dietrichspital (1683, K 40).

70 Lediglich ein einziger Altar, der jetzige Hochaltar in der katholischen Pfarrkirche zu Rödelsee hat sich erhalten. Von ihm wissen die Quellen soviel, daß er bis 1793 als Bartholomäus-Altar den zweiten Nordpfeiler des Langhauses im Würzburger Dom zierte. Aus stilistischen Gründen kann er mit Preuß in Verbindung gebracht werden⁹⁶⁷. Die im Gebälk angebrachten beiden Engelsköpfe haben
54a ihre nächsten Verwandten in Wechterswinkel (K 38), weshalb das Retabel um 1680 entstanden sein kann. Es ist eine einfache, zweisäulige Ädikula, die das hochrechteckige Bild umfaßt und die von einem Segmentgiebel bekrönt wird, der heute keinen plastischen Schmuck mehr zeigt oder trägt. Die kannelierten Säulen korinthischer Ordnung stehen auf hohen Piedestalen, welche ein heute leeres Feld flankieren, das möglicherweise das heute noch erhaltene Predellenbild des 1627 entstandenen ursprünglichen Altars mit der "Perspectiv" des Dominneren von Johann Ulrich Bühler aufgenommen haben könnte. Es fände den Maßen nach Platz, wenn auch nicht perfekt, doch besteht andererseits durchaus die Möglichkeit, daß diese Dominantenansicht anläßlich der Neufassung des ersten Retabels keine Wiederverwendung mehr fand. Die gerade herabgeführten Substruktionen des Retabels stehen hinter der Mensa auf dem Boden. Unabhängig von der Frage, ob es sich tatsächlich um den nach dem Dreißigjährigen Krieg erneuerten Bartholomäus-Altar des Würzburger Domes handelt, deuten aber auch die architektonischen Details eher in das 17. als in das späte 18. Jhd., wohin es das Inventar datiert. Sämtliche Formen, von den Profilen über die Kapitelle bis zum Zahnschnitt im Gebälk, lassen sich an Preuß'schen Retabeln nachweisen, sogar das sonst von den fränkischen Zeitgenossen mißachtete Detail, die Kapitellzone durch eine Leiste auf der Rückwand anzugeben⁹⁶⁸. Irritieren muß es jedoch, wie das herkömmlich gerahmte Gemälde der Retabelwand lediglich aufgeheftet ist, anstatt durch die Architektur selbst eine Rahmung zu erfahren. Und diese Feststellung gilt auch trotz der Tatsache, daß das jetzige Bild samt Rahmen dem 19. Jhd. angehört. Das Vorgängerbild kann nur in gleicher Weise angebracht gewesen sein. Doch kann dieses applizierende Verfahren Preuß nicht zum Vorwurf gemacht werden, wenn es auch bei seinen Retabeln sonst nicht nachweisbar ist, da es das allgemein übliche Verfahren darstellt.
37a Lediglich für das Auszugsbild im Hochaltar der Marienkapelle (K 30) könnte dieses zutreffen, doch läßt der ungenaue Holzschnitt die Möglichkeit
58 offen, daß dieses Bild ebenso wie das spätere Auszugsbild im Reurer-Hochaltar (K 41) gefaßt gewesen war, nämlich durch eine große, selbsttragende Rahmenkonstruktion, die gleichzeitig den Auszug selbst bildet. Nimmt man jedoch den Holz-

schnitt so, wie er scheint, dann könnte auch ein applizierter Rahmen gemeint sein.

Wie sehr Preuß zumindest an einer fiktiven Architektonik aller Glieder gelegen war, mögen zwei Beispiele zeigen. Die kniende Ehrenberg-Statue (K 28) wird von einer Rahmenkonstruktion hinterfangen, die als Fassung für die kleine Muschelnische dient, vor der der Bischof kniet. Es ist ein Doppelrahmen, der unten auf eigenen Füßen steht und oben mit seinen mäandrierten Ausbuchtungen mit der Leiste der Kapitellzone verbunden ist, und zwar nicht nur einfach berührend, sondern auch stützend funktionell, indem Teile des Architravs und die Konsolen der wappenhaltenden Engel auf diesem Rahmen ruhen. Der Auszug des Wechterswinkeler Hochaltars (K 38) zeigt ein ähnliches Bemühen um anschauliche Funktionalität, indem das in der Mitte sitzende Wappen ebenfalls von einer Doppelrahmenkonstruktion umfaßt wird, die auf den ersten Blick vielleicht nicht erkannt wird, da sich Entsprechungen nur auf große Richtungen beschränken und der innere Rahmen überdies unten eine Art Abschluß aufweist, von der der äußere Rahmen gar nichts weiß. Dennoch sind dort immerhin kleine Voluten angegeben, die auch am Außenrahmen eine stützende Funktion einnehmen. Es ist weniger ein Zusammenhalt, der auf genauen geometrischen Entsprechungen beruht, als vielmehr auf sinngemäßen, phantasievollen, die aber der Anschauung genügen.

Alles, was nun Preuß am Rödelseer Altar unternommen hat, um den Gemälde Rahmen in die Architektur mit einzubeziehen, besteht in der das Bild oben umfassenden Leiste, die auf der Rückwand die Kapitellzone angibt. Es ist aber da eine bemerkenswerte Differenzierung zu beobachten, indem diese Leiste tatsächlich nur unmittelbar hinter dem Kapitellring angebracht ist, während der senkrechte Einschnitt in die Gebälkzone und die obere horizontale Linie nurmehr aus einer simplen Abtreppe besteht, ein Hinweis dafür, wie sehr dem Entwerfer dieses Retabels die Regeln der klassischen oder doch wenigstens die der neueren Baukunst vertraut gewesen sein müssen⁹⁶⁹. Diese Folgerichtigkeit erreicht im Grunde genommen kein weiterer fränkischer Ädikulaaltar dieser Zeit, mit Ausnahme vielleicht eines Nürnberger Retabels, das im Detail jedoch weit weniger klassische Bildungen aufweist⁹⁷⁰. Weder die Langhausaltäre des Bamberger Domes, welche sich als plump proportionierte, weil für die geringe Höhe zu schwere Ädikulen in Moggast erhalten haben⁹⁷¹, noch die zugegebenermaßen Preuß nahestehende einzige Ädikula dieser Zeit im Mainzer Dom, der heutige Kreuzaltar mit dem früher Rauchmiller zugeschriebenen Kreuzifix, der überdies noch 1657 von dem Würzburger Schreiner Johann Wolfgang Kuchler in Würzburg angefertigt wurde, erreichen das Rödelseer Retabel in seiner klassischen Einfachheit, die das Hauptstück, das Altarblatt, in subordinierender Weise hervorhebt⁹⁷².

32

54a

107a

103b

107b

104a
101b

70

Die gleiche negative Aussage gilt im fränkischen Raum für die beiden fast identischen Hochaltäre der Kapuzinerklöster in Ochsenfurt (1664) und Kitzingen (1679) und den des Klosters Heiligental (1664), die ebenfalls einen geschlossenen, von zwei Säulen getragenen Segmentgiebel aufweisen⁹⁷³. Zwar besitzen die beiden ersten ihrer besonderen raumteilenden Funktion gemäß bretterartig flache Flügel, die in keinem architektonischen Zusammenhang zum Hauptteil stehen, doch kann eben dieser sich durchaus mit Rödelsee vergleichen, wenn man auch von dem notwendig anders gearteten Unterbau einmal absieht. Im ganzen weniger schlank proportioniert, schließen die beiden Retabel dafür mit einem höheren Segmentbogen ab, der aber nur einmal anstatt zweimal wie in Rödelsee verkröpft ist, was ihnen einen flächigeren Charakter verleiht. Der mit Ohren versehene rechteckige Bildrahmen füllt den Raum zwischen den Säulen so vollständig und kräftig aus, daß jenen etwas von ihrer Voluminität genommen wird. Die Ohren dieser Rahmen stehen unten nirgends auf, während sie oben nicht etwa in Höhe der Kapitelle eingehängt sind, sondern etwas höher auf den Architrav und auch das nur mit der Breite einer Leiste. Die Funktionalität der Ohren ist also wenig betont. Mehr Gewicht hat der ausführende Schreinermeister aus Ulm auf dünngliedrige Rankenmotive gelegt. Alles in allem äußert sich hier eine stärker dekorativ auffassende Natur als in Rödelsee, wo in aller Strenge Architektur vorgestellt ist⁹⁷⁴.

Der Heiligentaler Hochaltar wurde 1664 von Schreibern des Juliusspitals errichtet, die ihn wohl auch entworfen haben dürften, da außer Knorpelwerkpyramiden und flachen Festons nichts angebracht ist, woran ein Bildhauer hätte verdienen können, z.B. Engelsköpfe⁹⁷⁵. Die einfache Säulenädikula erweitert sich hier um je eine Säule, die seitlich prostyl neben der solchermaßen als Retabelwand mit merklicher Mauerstärke gekennzeichnet ist. Für die Strenge dieses Entwurfes spricht es, daß diese Säulen nicht, wie es oft in diesem Jahrhundert in Süddeutschland zu beobachten ist, auf Volutenkonsolen ruhen, sondern, wie die Frontsäulen auch, auf eigenen bis zum Boden reichenden Substruktionen⁹⁷⁶. Ihre Funktion besteht im Tragen der ihr obenauf gesetzten, vollkommen aus Knorpelwerk gebildeten Pyramiden, die in der Giebelmitte durch ein ähnliches Gebilde dominiert werden, das ein Christusmonogramm trägt. Dieses Monogramm wird nun durch eine gewaltige Konsole, die das gesamte Giebelfeld ausfüllt, nochmals hervorgehoben. Diese Betonung bekommt dem recht kleinen Altarblatt wenig, da es mit seinem rundbogigen Abschluß eben jene Konsole über eine Gebäckverkröpfung berührt. Dieser Rahmen schneidet zwar in das Gebäck ein, schwimmt aber ansonsten unverankert auf der Rückwand. Auch bei diesem Werk spürt man die Diskrepanz der angewandten Mittel zu dem Zweck, der darin bestünde, das Altarblatt, eine Kreuzgruppe eines unbekanntes Malers, angemessen in Szene zu setzen.

Preuß hat, wie die folgenden Retabel zeigen werden, stets nur ein Säulenpaar verwandt, wenn er das Hauptbild ohne begleitende Statuen einfaßte. Er geht mit seinen Mitteln sparsam um und setzt sie stets im Hinblick auf das Wesentliche ein, das es zu unterstützen, nicht zu erdrücken gilt. Nichts liegt Preuß ferner als protziger Reichtum. All dies zielt auf den Kenner und Theoretiker in ihm ab, auf das, was Sandrart eine gute Wissenschaft nannte.

Soviel zur Rödelseer Ädikula, doch kann dieser Abschnitt nicht abgeschlossen werden ohne Überlegung darüber, welche Konsequenzen sich aus der Zuschreibung dieses ehemaligen Bartholomäus-Altars für die übrigen, nach dem Krieg entstandenen Langhausaltäre des Domes ergeben⁹⁷⁷. Den Anfang hatten 1646/48 die mit den Sandrart-Bildern versehenen Kreuz- und Marienaltäre gemacht, die wohl noch der damalige Hofbaumeister Michael Kaudt entworfen haben dürfte. Sie besaßen meiner Meinung nach Auszugsbilder, die später dann im 18. Jhd., als diese Retabel aus der Vierung unter die Langhausarkaden versetzt wurden, über den Sakristeiportalen des Chores einen neuen Platz fanden. Diese Retabel dürften also kaum als Muster für die dann ab 1654 folgenden Langhausaltäre gedient haben, deren Entwerfer nicht überliefert sind und die keine Auszüge besaßen. Kenntnis hat man lediglich von den Formaten der Bilder, die nun abwechselnd, aber streng paarig, entweder hochrechteckig oder rundbogig aussahen. Diese Konformität in den Formaten läßt auch auf ein einheitliches Äußeres schließen, so daß sich also die Frage stellt, ob Preuß mit seinem Rödelseer Altar auf ein bereits vorhandenes Muster zurückgriff, oder ob er schon von Beginn an selbst das Grundmuster geliefert haben könnte. Bedenkt man seine erhebliche Beteiligung an allen wichtigen Einrichtungsgegenständen nach dem Dreißigjährigen Krieg - Orgeltribüne, Marienaltar, Chorgestühl, Ehrenberg- und Stromberg-Grabmal, Hochaltarmodell -, dann erscheint dies denkbar⁹⁷⁸.

Während also über die Domaltäre im Langhaus, zumindest über die rechteckige Bilder enthaltenden, einige Klarheit gewonnen werden konnte, weiß man von den nächsten überlieferten Altären für das Juliusspital (1663, K 33) lediglich, daß diese Nebenaltäre rundbogig abgeschlossene Gemälde aufwiesen, woraus sich ein Rahmenschema wie in Fürnbach (K 26) erschließen ließe. Theoretisch muß man sich aber die Möglichkeit offenlassen, auch an säulenbesetzte Ädikulen zu denken, wie sie Preuß alternativ zu dem Rödelseer Retabel mit dem rechteckigen Bild auch für die rundbogigen Bilder des Domes gestaltet haben müßte, wovon jedoch jede nähere Vorstellung fehlt. Sicherlich fehlten Statuen oder größerer figürlicher Schmuck, weshalb im Grundriß keine Überraschungen zu erwarten wären.

Marienkapelle

37a

Solche weist auch der nächste gesicherte Altar, der Hochaltar in der Würzburger Marienkapelle von 1669/70 (K 30) nicht auf, dafür jedoch vierzehn Engel und fünfzehn Engelsköpfe, die dem Altarbild, einer Himmelfahrt Mariens von Oswald Oghers, zugeordnet waren. Wenn dem Holzschnitt mit der Innenansicht der Kapelle, der nur noch in einem schlechten Nachschnitt des 19. Jhd. existiert, zu trauen ist, dann verteilten sich diese Engel nicht nur an den traditionellen Orten, auf Giebelschenkeln, als Giebelbekrönung oder als Wappenhalter, sondern sie umschwebten sogar das Gemälde in halber Höhe, wo die Architektur keinen plausiblen Stand- oder Sitzplatz anbietet.

Engel, das bestimmende plastische Thema dieses Altares, passen natürlich gut zu einer Himmelfahrt Mariens, da sie ja schon auf dem Gemälde Maria gen Himmel tragen. Schwebende Engel in der Plastik sind jedoch sonst meines Wissens erstmals in Würzburg am Hochaltar des Domes nachweisbar⁹⁷⁹, wo sie zwischen den Säulen aufgehängt waren. Nun existiert aber freilich eine fränkische Tradition, derzufolge an Grabmälern oder Retabeln, die ausschließlich von einem Bildhauer gefertigt worden waren, schwebende Engel das Hauptstück begleiten können, z.B. in Riemenschneiders Creglinger Schrein oder an seinen Grabmälern der Bischöfe Scherenberg und Bibra im Würzburger Dom⁹⁸⁰. Von den außerfränkischen Retabeln des 17. Jhd. sei nur Mathias Hönel's großer Hochaltar (1626/36) im Gurker Dom (Österreich) erwähnt, in dem gleich eine ganze plastische Engelschar die ebenfalls figürliche Himmelfahrt Mariens begleitet⁹⁸¹. In all diesen Beispielen handelt es sich um geflügelte Engel, die offensichtlich ohne sichtbare Konsolen auskommen, bzw. sich an Orten aufhalten, wo die Architektur keinen natürlichen Standort bietet. Soweit, so gut. Aber ist dies auch die "richtige" Tradition? An unserem Altar begleiten offensichtlich plastische Engel ein Gemälde, in das sie nach Aussage des Holzschnittes sogar hineinragen. Wenn man von plastischen Zwickelengeln über Gemälden einmal absieht, die dort einen gewissermaßen schon klassischen Stand- oder Liegeort einnehmen, so handelt es sich bei diesen beiden Engeln, die auf Dreiviertelhöhe der inneren Pilasterstellung angebracht sind, doch um etwas Neues. Man möchte an Berninis Erfindung denken, Altarbilder von plastischen Engeln in der Schwebelage halten zu lassen, doch gehört dazu mindestens ein gerahmtes Bild⁹⁸², das hier jedoch direkt von den Pilastern umfaßt wird, also, selber rahmenlos, Teil der Architektur bleibt. Ein mechanischer Trage- oder Hebevorgang scheidet also aus. Vielmehr scheint es so zu sein, daß die plastischen Engel geradewegs der Engelwelt auf dem Gemälde entspringen, dazugehören als reale Geschöpfe, die dem Andächtigen anschaulich vor Augen führen, daß das Dargestellte von der gleichen Realität ist wie sie, ein Akt des Illusionismus.

Ihre Aufgabe wäre also eine vermittelnde, vergleichbar den unterschiedlichen Aufgaben, die an anderen Altären des Preuß die unten stehenden Großstatuen einnehmen, oder auch die beiden unteren wehklagenden Putten am Ehrenberg-Grabmal, von denen der rechte zum Bischof hinaufblickt, während der andere den Herantretenden entgegenblickt. Ob die Gestik der Altarengel ebenso angelegt war, wird man nicht mehr wissen können.

Ebenso wie die Vielzahl und Anbringung der Engel zeigt auch der Retabelaufbau einige Überraschungen. Die beiden mit Weinlaub und Engeln geschmückten Spiralsäulen bestimmen das Hauptgeschoß, zu welchem sicherlich noch die "Pre-dellenzzone" mit den Säulenpedestalen gezählt werden muß, zwischen denen sich der Tabernakel aufbaut. Ebenso darf ein über die gesamte Breite ausgedehntes Sockelgeschoß angenommen werden, was auch der Holzschnitt anzuzeigen scheint. Die Säulen sind je einer doppelten Pilasterstellung korinthischer Ordnung vorgestellt, was eine Quelle (Q 87,2), die von 4 Kapitellen hinter den Säulen spricht, nahelegt⁹⁸³. Auf dem Holzschnitt wird an den Außenseiten eine stark gewellte Linie sichtbar, die am ehesten wohl eine Volutenwange meint, wie sie in Eibelstadt, Fürnbach oder dem Rieneck-Grabmal zu sehen ist. Sie schließt deutlich sichtbar oben wie unten an Sockelgeschoß und Gebälk an, ist also als tragender Bestandteil dieser dreiteiligen Architektur aufgefaßt. Ein abschließendes Kapitell wie in Fulda (K 27) kann diese Volutenwange nicht besessen haben (wie noch im Katalog vermutet), denn im Vertrag mit dem Faßmaler Deuerlein werden hinter den Säulen nur jeweils zwei weitere Kapitelle genannt, die gewiß Pilastern zugeordnet werden müssen⁹⁸⁴. Diese Dreiergruppen bilden also die Eckpfeiler dieser Retabelkonstruktion, die dem Typus nach einem Portal folgt, da sie für das Hauptgemälde unmittelbar die Öffnung freigibt, so daß eine Bildrahmung entfällt.

Der obere Abschluß des Hauptgemäldes muß besonders beachtet werden, da das Gemälde mit seinem dreipaßförmigen Abschluß weit in die Gebälkzone hinein- und darüber hinaus greift, die hier, einer Attika vergleichbar, gerade und flächig gebildet ist und als Untergeschoß für den Aufsatz dient. Diese geschoßüberwindende Wirkung der Altarblattöffnung ist nun nicht als barocke Neuerung zu bewerten, sondern Folge einer Tradition, die bis zu gotischen Schreinen zurück reicht, deren Mitte oftmals durch Abtreppe oder schweiförmige Ausweitung nach oben überhöht wurde⁹⁸⁵. Diese überhöhte Mitte wurde dann wohl auch in die von Renaissanceformen durchdrungenen und mit Säulen besetzten Retabel des späten 16. Jhd. übertragen. Weniger in natura als in Stichwerken, z.B. Wendel Dietterlins *Architectura*, haben sich einige Beispiele um 1600 erhalten⁹⁸⁶. Die inneren Säulen traten dabei an die Stelle der Scharniere, die einst die Flügel mit dem Schrein verbanden. Die Bezeichnungen sind denn auch im 17. Jhd.

14
26; 41
27

noch weitgehend die gleichen: Schrein oder Corpus für den Hauptteil und Flügel für die seitlichen Wangen, oder was immer dort an Reliefs oder Figuren angebracht sein konnte⁹⁸⁷.

97a Ein gutes fränkisches Beispiel dafür gibt der unter Bischof Ehrenberg (1623-31) entstandene Steinaltar in Rimpar ab⁹⁸⁸, dessen plastische Kreuzigungsgruppe von einer Säulenarchitektur begleitet wird, die ein korbogenförmiges Architravstück überbrückt. Seitlich schließen sich über Konsolen Relieffelder an, die oben mit einem Schweifgiebel versehen sind, die andeutungsweise die gesamte Retabelkonstruktion zusammenfassen, indem das Gebälk, als Rücklage für die prostylen Säulen dienend, die Horizontale betont. Auf solche Weise versucht man, das uralte Retabelschema mit den Mitteln der neueren Baukunst zu erhalten.

97b Dies gilt auch für den aus einer Stuckmarmorart bestehenden Hochaltar (ca. 1621) der Pfarrkirche Büchold, einer Stiftung der Familie Echter⁹⁸⁹, in dem dort das mit einem Korbogen abgeschlossene Gemälde die Hauptsache ausmacht, während die als Gerüst dienenden kleinen Säulen lediglich bis zum Bogenabsprung reichen und unten überdies nur auf winzigen Konsolen ruhen. Sie gleichen eher freischwebenden Flügeln. Wie in der Marienkapelle schließt hier die Gemäldeachse nach oben eine gerade Attika ab, auf der dann der Aufsatz ruht⁹⁹⁰. Die Säulen samt Gebälkfragmenten bleiben unter der Linie des Gemäldescheitelbogens, wie auch in der Marienkapelle.

Freilich, während in Büchold die Säulen noch atektonisch gemeint sind, zeigen sie bei Preuß deutlich tektonischen Charakter. Ob sie Giebelfragmente tragen oder nicht, läßt der Holzschnitt nicht klar erkennen. Es hat den Anschein, als knien die großen, geflügelten Engel frei auf dem Säulengebälk, was m.W. an einem solchen Retabel singulär wäre. Sonst sitzen oder lagern Engel auf den Giebelschrägen, während frei postierte Engel mir sonst bei Retabeln nur in den unteren Regionen als Engelatlanten bekannt sind oder als Hermen⁹⁹¹. Ein berühmtes Vorbild kann jedoch benannt werden, Berninis Baldachino, oder dessen Nachfolger im Bamberger Dom, deren lebensgroße Engel von Glesker erhalten sind. Sie standen über den Säulen⁹⁹². Für Preuß wäre es nicht das erstmal gewesen, daß er Engel an diesem Ort postierte, hatte er doch zwei Jahre zuvor am Ehrenberg-Grabmal kleine, flügellose Putten über die Säulen gestellt⁹⁹³.

32 Fehlende Giebelschrägen ergeben eine weitere Parallele zu dem Bücholder Retabel, zumal auch dort Figuren über den Säulen stehen. Ihr Fehlen bedeutet aber auch, daß eine klassische Ädikula nicht gemeint sein kann, die mit ihrem Vorhandensein angedeutet wäre. Eher kommt da eine klassische Triumphbogenwand in Erinnerung, deren prostyle Säulen ja ebenfalls keine Giebel oder Fragmente davon zu tragen pflegen. Ein Triumphbogen könnte Preuß, den Sandrart und auch

andere Zeitgenossen als Kenner der Architektur rühmen, für dieses Retabel Pate gestanden haben. Daneben dürfen auch Schauwände, wie sie Andrea Palladio z.B. im Teatro Olimpico zu Vicenza als Scenae frons errichtet hatte, mit ihren prostylen, figurenbesetzten Säulen nicht übersehen werden, da, wenn überhaupt eine Kunstlandschaft, Oberitalien einen bestimmenden Einfluß auf Preuß ausgeübt hat. Darüber hinaus besitzen auch große venezianische Dogengrabmäler solche vorge-setzten Säulen mit darüber postierten Statuen⁹⁹⁴. Freilich gilt die Vorbildlich-keit all dieser Formen nur hinsichtlich dem Aufstellungsort der Säulen und ihrer Funktion als Statuenträger, da ansonsten bei diesen Beispielen die Säulen stets mit einem durchgehenden Gebälk verbunden sind, was für den Marienaltar nicht zutrifft. Mit prostylen, giebellosen Säulen besetzte Retabel oder Grabmäler schließen gewöhnlich mit einer Attika ab, die in Würzburg ja ebenfalls angedeu-tet ist, wenngleich wohl nicht über die gesamte Retabelbreite.

In diese "Attika" schneidet die mit dem Gemälde gefüllte Öffnung, welche oben von einer dreipaßförmigen Rahmenform abgeschlossen wird, die fernab aller klassischen Bauformen eher in den Bereich der Bilderrahmen, wie sie bei spätgo-tischen Retabeln vorkamen, fällt⁹⁹⁵. Preuß hat also, wie es scheint, lediglich den Rundbogen, wie er zahlreiche venezianische Retabel abschließt, z.B. den Hochaltar in SS.Giovanni e Paolo, durch diesen geschweiften Rahmen ersetzt, da er, wie auch sonst erkennbar, gern die strenge geometrische Form meidet⁹⁹⁶. Die obere Begrenzung des kleineren Auszugsbildes wiederholt denn auch nicht die untere Dreipaßform, sondern zeigt eine treppenförmige Einziehung, die dann in einen engen Kreisbogen mündet. Darüber als Abschluß ein flaches, bügelförmiges Gebälk wie bei vielen seiner großen Retabel (Bildhausen, Wechterswinkel, Reurerkirche, Rieneck-Grabmal), über dem noch laut Aussage der Quellen (Q 87, 2) ein Marienmonogramm nebst Strahlenkranz folgte, was der Holzschnitt andeu-tungsweise wiedergibt.

Vielleicht liefert die Abfolge der jeweiligen Bekrönungen den Schlüssel zum Verständnis. Auf den unteren, dreipaßförmigen Rahmen, der im übrigen im Schei-tel durch das von zwei Engeln gehaltene Ratswappen verunklärt wird (Q 87,6), nimmt der Rahmen des Auszugsbildes Bezug in der Verwendung von einem Kreis-bogen, und in der seitlichen Abtreppung dieses Bogens klingt bereits das bügel-förmige Gebälk unmittelbar darüber an. Wäre Preuß unten von einem Kreisbogen ausgegangen, hätte die Abfolge der Rahmen nur sich wiederholend oder dishar-monisch ausfallen können⁹⁹⁷, während so eine kontinuierliche Abflachung der Bö-ge von unten nach oben erreicht wurde, die wahrscheinlich den hohen Aufsatz kürzer erscheinen lassen sollte, als er in Wirklichkeit war. Ähnlich verfährt Preuß auch am Marienaltar im Dom (K 21).

Diese Maßnahmen lenken zusammen mit dem außerordentlich hohen Sockel die Aufmerksamkeit auf das Hauptgeschoß mit dem Gemälde. Das Fehlen eines durchgehenden Gebälkes und die Wahl einer Attika, die durch das unmittelbare Berühren von Haupt- und Auszugsbild (Himmelfahrt Mariens und Trinität) eine leichte Zusammenschau ermöglicht, bezeugen, worauf es Preuß auch an seinen anderen Retabeln ankam: alle Retabelteile der Hauptsache, dem Altarbild, unterzuordnen, damit jenes um so wirkungsvoller zur Geltung kommen kann. Dies ist ein bei allen Preuß-Retabeln gleichermaßen erkennbarer Grundsatz, ganz gleich, welche Architekturformen angewandt werden. Das läßt auch der Holzschnitt noch gut erkennen. Was er verschweigt, sind Kleinigkeiten, z.B. lange Festons zu Seiten des Auszuges (Q 87,2), die den schon unten unregelmäßigen Umriß auch oben fortgesetzt haben müssen.

Es bleibt das Tabernakel, der Aufbewahrungsort für das allerheiligste Sakrament, das nach Aussage des Holzschnittes von zwei knienden Engeln verehrt wird, als Exempel für den Menschen, daß auch sie der göttlichen Gnade bedürfen⁹⁹⁸. Ursprünglich hatte Preuß offenbar einen reinen Zentralbau geplant, zumindest eine Hälfte davon. Erst auf "Gutachten" (Q 87,6) wurden mit Säulen besetzte Flügel hinzugefügt, wie sie später auch in Wechterswinkel zu sehen sind, wo Preuß ebenfalls mit dem Schreiner Kändler zusammenarbeitet⁹⁹⁹. Bemerkenswert erscheint, daß Preuß zunächst einen flügellosen Zentralbau vorsah, also einen Tempietto über rundem oder quadratischem Grundriß, wie er z.B. in Venedig geläufig¹⁰⁰⁰, aber natürlich auch nördlich der Alpen nicht unbekannt war. Die wenigen in Franken erhaltenen Tabernakel des 17. Jhd. können als Tempietti bezeichnet werden, das auf dem Bühlerschen Dombild von 1627 abgebildete vergoldete Tabernakel auf dem Pfarraltar des Würzburger Doms eingeschlossen¹⁰⁰¹, während eine dreiteilige Architektur meines Wissens erstmals am Hochaltar Hans Deglers (1604) in St. Ulrich und Afra zu Augsburg auftaucht, sofern es ein originales Stück ist¹⁰⁰². In Franken gibt einzig die von Bruhns Zacharias Junker d.Ä. zugeschriebene Zeichnung eines nicht ausgeführten Tabernakels für den Ebracher Hochaltar (K 10) eine dreiteilige Architektur wieder, die aus einem mittleren, querrechteckigen Gehäuse und niedrigeren seitlichen Nischenwangen besteht¹⁰⁰³. Preuß hatte für diesen Altar ein Tabernakel entwerfen müssen, an dem fünf lebensgroße Figuren Platz finden konnten, was mit dem zur Verfügung stehenden Raum gerade für eine fünfteilige Nischenwand ausgereicht hätte. Wahrscheinlicher war es eine dreiteilige Architektur, Wechterswinkel vergleichbar, an der fünf Figuren leichter unterzubringen sind, indem der zentrale Mittelbau ja auch seine Flanken für Statuen bereitstellt¹⁰⁰⁴. Da die Mitte für die Tür freibleiben mußte, kann eine Figur (vielleicht auch drei) nur obenauf angebracht gewesen sein. Sicher kann man

in Ebrach nur darüber sein, daß es kein rundum freier Zentralbau gewesen sein kann, wie ihn Preuß zunächst für die Marienkapelle vorsah. Aus diesen Überlegungen folgert einstweilen nur dies: Zentralbau und Tabernakelwand stehen bei Preuß gleichwertig nebeneinander.

Dietrichspital und Gerolzhofen

Grund- und Aufriß dieses Marienkapellenhochaltars scheint Preuß nicht wiederholt zu haben, was sich auch von seinen anderen großen Retabeln behaupten läßt. Am ehesten könnten die beiden nicht erhaltenen Hochaltäre für Gerolzhofen (K 37, 1679/80) und das Würzburger Dietrichspital (K 40, 1683) hier angeschlossen werden. Beide wiesen nachweislich ein Gemälde als Hauptstück auf, welches von zwei Säulen eingerahmt wurde. Während die Quellen für den kleinen (6-7m hoch) Altar im Spital "Blendflügel", also Volutenwangen, überliefern, läßt die gesicherte Gesamtbreite von 1,9m keine Anordnung von 4 Säulen zu, was im Vergleich mit Wechterswinkel (K 38) einleuchtet, dessen höhere Gesamtbreite von 4,34m bei fast identischer Breite der inneren Bogenöffnung (1,86m) gerade 2 Säulen pro Seite aufweist. Auch die Tatsache, daß das Gerolzhofener Tabernakel mit 2m Breite die Bildbreite übertrifft (in Bildhausen und Wechterswinkel sind Bild- und Tabernakelbreite identisch), deutet auf einen gewissen Freiraum zwischen Bild und Stützen, weshalb nur 1 Säule, vielleicht in Begleitung einer Pilasterkombination und einer Zierwange, in Frage kommt. Da unklar bleibt, ob das Bild einen eigenen Rahmen besessen hat (wie in Rödelsee) oder nur eine von der Architektur vorgegebene Öffnung füllte, ob also Retabelwand oder Portaltypus, kann lediglich mit einiger Gewißheit angenommen werden, daß das Gemälde das Hauptgebälk nicht durchbrochen haben dürfte, vor allem wegen der mit Wechterswinkel fast identischen Proportionen¹⁰⁰⁵. Diese Vermutung wird durch folgende Überlegung erhärtet, daß nämlich die Säulenpedestale, die bei Preuß stets die alte Predellazone markieren - die Säulen des Ehrenberg-Grabmales besitzen bezeichnenderweise keine Pedestale¹⁰⁰⁶ - wegen des recht hohen Tabernakels (2m), das hier wie in anderen Altären die Predellazone füllt, mindestens die Höhe der Wechterswinkeler Pedestale besessen haben müssen¹⁰⁰⁷, wenn auch diese Korrelation selten streng isometrisch gehandhabt wurde. Aber in der Regel nimmt die Höhe der Pedestale doch Rücksicht darauf, ob sie nur ein schmales Inschriftenfeld (Bronnbach)¹⁰⁰⁸ oder ein hohes Tabernakel begleiten.

Diese Gegenüberstellungen besagen nun lediglich soviel, daß Gerolzhofen im Hauptgeschoß mit der Marienkapelle sicher nur hinsichtlich des von 2 Säulen begleiteten Gemäldes verglichen werden kann, während Wechterswinkel durch seine vergleichbaren Proportionen die Vermutung erlaubt, daß auch Gerolzhofen ein durchlaufendes Hauptgebälk besessen haben kann. Doch schon die mit drei

76b

70a

32

Statuen geschmückten Obergeschosse der Retabel in Gerolzhofen und im Dietrichspital lassen sich nicht mehr mit den genannten Altären vergleichen, deren Mitte ja eine Auszugsarchitektur aufweist. Der architektonische Unterschied wäre jedoch weniger gravierend, wenn, was durchaus vorstellbar und möglich erscheint, die mittlere Statue von einer gerahmten Nischenarchitektur umfaßt gewesen wäre, die sich von der Rahmenform des Auszugsbildes in der Marienkapelle nicht allzu sehr zu unterscheiden brauchte. Das Rieneck-Grabmal gibt dafür eine Anschauung. Denkbar wäre auch eine Doppelrahmenkonstruktion, wie sie im Auszug des Wechterswinkeler Altares andeutungsweise vorliegt, welche dann an dem Preuß

41

75

nahestehenden Hochaltar der Pfarrkirche Eibelstadt (ca.1695) tatsächlich auch als Nischenarchitektur für eine Auszugsstatue verwirklicht wurde¹⁰⁰⁹.

St.Burkard

Das letzte Retabel in dieser Reihe von Altären mit einfachem Grundriß, der Hochaltar für das adelige Ritterstift St.Burkard (K 32), entstand 1675/76. Auf Wunsch des Stiftes reiste Preuß nach Ellwangen, um dort ein von den Rittern gewünschtes Vorbild abzuzeichnen, das wohl in dem 1661 entstandenen Hochaltar für das ebenfalls vorwiegend von fränkischen Rittern belegte Stift St.Veit zu suchen ist.

40a

Dieser gleichfalls untergegangene Altar hat sich in einem Stich von 1729 erhalten und stellt danach einen im deutschsprachigen Raum äußerst raren Hochaltartypus dar, nämlich ein Bildrahmenretabel. Wenn zuvor die Altäre in Eibelstadt und Fürnbach zu dieser Gattung gezählt wurden, dann gilt dies für das Ellwanger Werk in viel höherem Maße, da es losgelöst von allen architektonischen Vorbildern - die Eibelstädter lehnten sich ja stark an die Ädikula an - fast wie in der Gotik schlicht und einfach ein hochrechteckig gerahmtes Gemälde aufstellte. Auf dem reich mit Laubwerk beschnitzten Rahmen hielten zwei Engel ein strahlendes Auge Gottes im Medaillon, während unten eine dreiteilige, tabernakelähnliche Statuenwand das Gemälde teilweise verdeckte. Das Retabel stand am Eingang zur Apsis, die noch mit zwei seitlichen Durchgängen abgeschlossen wurde, welche zu den Sarkophagen der kurz zuvor wieder aufgefundenen Stiftsheiligen führten. Als Bildhauer der Engel und des Rahmens ist der Ulmer David Heschler gesichert, der auch die unteren Figuren geschaffen haben dürfte. Dem Stich nach zu urteilen fügte sich der Altar genau zwischen die beiden äußeren Apsisfenster, während das Gemälde bis zur Kalotte hinaufreichte, die Wessobrunner Stukkateure mit einer riesigen Muschel ausgefüllt hatten. Das Auge Gottes mit den beiden Engeln ragte schon in diese Zone hinein.

Wie in Ellwangen bedeutete auch in Würzburg der neue Altar den Abschluß einer Renovierung des Inneren¹⁰¹⁰, die in Ellwangen barock ausfiel, während in Würzburg seit 1663, z.B. der Chor noch einmal in gotischen Formen aufgerichtet

wurde. Hier liefert allein ein altes Photo des 1945 verbrannten, von Oswald Onghers gemalten Gemäldes eine Anschauung jenes im 18. Jhd. stark veränderten Preuß-Retabels¹⁰¹¹. Sein ausgesprochen hochrechteckiges Format - wenn auch nicht ganz so schlank wie in Ellwangen - erlaubt zusammen mit den spärlichen Quellen den Schluß, daß Preuß sich an diesem Ellwanger Vorbild orientieren sollte. Da ein "Schrein" erwähnt wird (Q 88,8), wird Preuß wohl auch jene in Ellwangen vorhandene Statuenwand verwirklicht haben, denn nur sie kann als Schrein bezeichnet worden sein. Auch daß ab 1690 ein monumentales, in Büchold erhaltenes, Tabernakel diesen Altar ziert, deutet an, daß an seiner Stelle vorher etwas anderes gewesen sein muß, zumal um 1675 ein tabernakelloser Hochaltarneubau in Würzburg gewiß entgegen den neuen liturgischen Anforderungen lief¹⁰¹².

Inwieweit der bildhauerische Schmuck über dem Gemälde von Preuß übernommen wurde, darüber fehlt jeglicher Anhaltspunkt. Jahre zuvor hatte Onghers im Chorgewölbe einen Gottvater gemalt¹⁰¹³, der dann in plastischer Form auch am klassizistischen Nachfolgealtar über dem Gemälde erscheint. Er wird in plastischer oder symbolischer Form als Auge oder gemalt am Gewölbe, gewiß auch zum Preuß-Altar gehört haben, während für die untere Statuenwand lediglich die Vermutung Nahrung findet, daß die Namenspatrone des Stifters dort Platz gefunden haben könnten, da sie auch das nachfolgende Tabernakel zierten.

Wer auch immer der Entwerfer des Ellwanger Retabels gewesen sein mag, er hat einen Altartyp gewählt, für den ich bislang als einzigen Vorläufer nur den vielleicht um 1627 entstandenen Altar in der untergegangenen Sebastian-Kapelle der Stiftskirche von Klosterneuerburg benennen kann¹⁰¹⁴. Die Bildrahmentäfel Martin Zürns für Kremsmünster, die von plastischen, knienden Engeln in der Senkrechten gehalten werden, haben ihre Wurzeln nicht in diesem, sondern in Berninis Engelaltären. Auch in den "atektonisch empfundenen" (Horst Keller) Altären Nord- und Mitteldeutschlands kann die Quelle nicht gesucht werden¹⁰¹⁵. Am ehesten darf man wohl auf die in Italien weitverbreiteten "Wandretabel" (Renate Jürgens) verweisen, also Hochaltargemälde, die unmittelbar in die Wandgliederung der Apsis eingelassen sind, dort aber zugegebenermaßen, sofern vorhanden, die Apsisgliederung als Rahmen in Anspruch nehmen¹⁰¹⁶.

Indem die drei deutschen Retabel jedoch frei in der Apsis stehen, lediglich aus der Ferne sich harmonisch in die Chorarchitektur einpassen, da sie nur das mittlere Fenster verdecken, folgen sie darin einer bis über die Gotik zurückreichenden cisalpinen Tradition¹⁰¹⁷.

Marienaltar; Wechterswinkel; Bildhausen; Reurerkirche

Nach dieser Gruppe von vor allem im Grundriß einfachen Retabeln folgen nun jene mit kompliziertem Grund- und Aufriß, die wegen ihrer besonderen Stel-

lung der Hauptstatuen innerhalb der Architektur Interesse erregen. Dies allein rechtfertigt ihre gemeinsame Behandlung, denn weder die Tatsache, daß es sich bis auf einen um Hochaltäre handelt, noch daß es gemeinhin "späte" Werke sind, tragen irgend etwas Spezifisches zu ihrer Charakterisierung bei. Die Preuß'schen Retabelkonstruktionen lassen denn auch in ihrer Struktur keine Entwicklung erkennen, die zu einer relativen Chronologie hilfreich wäre. Dazu taugen besser die ornamentalen Attribute, wie z.B. die großen Volutenwangen an den kleinen Altären in Eibelstadt und Fürnbach, die bis hin zum Rieneck-Grabmal immer schlanker werden. Selbst die hier öfter getroffene Beobachtung, daß Preuß in seinen späten Retabeln offenbar den plastischen Akzent bevorzugt im oberen Teil setzt, betrifft nicht die Auslegung des Grund- und Aufrisses. Bei Preuß sind, anders als bei Mathias Steinl keine architektonischen Entwicklungslinien aufzeigbar, zumindest nicht an den erhaltenen Werken. Die sonst oft so hilfreiche Einteilung in frühe, reife und späte Werke hilft bei der Betrachtung der Preuß-Retabel wenig.

14; 26
41
5a

Nur der frühe Bronnbacher Altar (K 6), den er fünfunddreißigjährig schuf, fällt in der Wahl des Materials Stein heraus, den jedoch die Auftraggeber gefordert haben dürften. Das gewählte Retabelschema ist zwanzig Jahre später noch denkbar (Schöntal, K 16; Hausaltärchen Markert, K 22). Selbst die Postierung der Hauptfiguren auf seitlichen Konsolen wird an dem zuletzt genannten Hausaltar (ca.1660) noch einmal wiederholt, obgleich gerade dies für keinen größeren Altar überliefert ist.

Wie seine figürliche Plastik im Laufe des überschaubaren Zeitraumes sich nur geringfügig wandelt - und dies auch mehr an der Oberfläche - so gilt dies auch für die Architektur seiner Retabel.

Marienaltar

So wenig Preuß die Muster seiner großen Altäre wiederholt zu haben scheint, so stecken unverkennbar in ihnen allen doch Preuß'sche Grundzüge. Das gilt auch für den in vielerlei Hinsicht exzeptionellen, 1945 untergegangenen Marienaltar (K 21) im Dom, der 1662 als Pendant zu dem zwischen 1626/30 von Bildhauer Lenkhart und Hofmaler Bühler errichteten Peter- und Paulsaltar in die Konche des Nordquerhauses aufgestellt wurde, als Stiftung des später davor begrabenen Dompropstes Franz Ludwig Faust von Stromberg (gest.1673).

20
21

Wie bei seinem Vorgänger ist es vor allem die doppelkonzentrische Bogenstellung, welche die beiden Retabel so geschmeidig in die hohe Konchenarchitektur passen läßt. Vorbilder scheint es dafür nicht zu geben, allenfalls verwandte Formen, wie sie an dem hölzernen Grabmal des Edo Wiemken (gest.1511) in Jever vorkommen, das der Floris-Werkstatt (1561/64) zugeschrieben wird¹⁰¹⁸. Dort

sind die einzelnen keilförmigen Parzellen des polygonen Grundrisses von ähnlich asymmetrischen Gewölben überbaut wie in Würzburg. Selbst die Kombination aus einem Halbkreisbogen über der inneren und engeren Säulenstellung und einem Korbogen über der äußeren und weiteren Öffnung nimmt dort schon die geringfügig andere Konstruktion am Marienaltar vorweg, wenn auch der grundlegende Unterschied eines geradlinig polygonen Grundrisses dort, gegenüber einem halbkreisförmigen Grundriß am Marienaltar bestehen bleibt. In Jever ist deshalb auch kein Konchengewölbe gemeint, sondern ein Tonnengewölbe, welches wohl als Ursache für den vorderen Korbogen angesehen werden muß, denn nur er gewährleistet eine gleichbleibende Scheitelhöhe des Gewölbes.

Man ist versucht, gerade im Hinblick auf den Peter-und-Paulsaltar, die Vorbilder bei Altar- oder Grabmalsrahmungen zu suchen, die überwölbte Innenräume im Relief, also perspektivisch darstellen, wie z.B. Andrea Sansovinos Terrakottarelieff eines Marienaltars in Monte San Savino, S. Chiara (ca. 1490)¹⁰¹⁹. Dabei handelt es sich um die perspektivische Einsicht in einen tonnenüberwölbten Raum, an dessen Stirnseite Maria thronet, während in den Muschelnischen der Abseiten Heilige die Muttergottes verehren.

Eine solche kapellenartige Konstruktion weisen auch gemalte, venezianische Marienaltäre auf (Giov. Bellini)¹⁰²⁰, die ebenfalls und ungleich strenger einen Innenraum wiedergeben, aber nicht so offensichtlich geöffnet sind wie auf Sansovinos Relief.

Wenn diese Beispiele also in erster Linie eine perspektivische Darstellung eines tonnenüberwölbten Innenraumes meinen, so knüpft eher der Peter-und-Paulsaltar mit seinen geradlinigen Flanken daran an, als die über halbkreisförmigem Grundriß stehende Architektur des Marienaltars. Doch wenn der Entwerfer dieses älteren, nach Bruhns "ersten Barockaltars Deutschlands" solch ein italienisches "Casamento"¹⁰²¹ im Sinn gehabt haben sollte, dann hatte für ihn die deutsche Tradition der Flügelaltäre ein gewichtiges Wort mitzureden, indem die als Kolonnade gestellten Seiten freischwebend auf langen Konsolauslegern ruhen und überdies mit ihrem Gebälk nicht geradewegs auf die inneren Säulen zustreben, sondern nach außen versetzt auf ein angedeutetes horizontales Hauptgebälk im Winkel aufstoßen. Dieser nach klassischen Regeln ungewöhnliche freischwebende Knick im Gebälk verhindert die Assoziation eines überwölbten Innenraumes. Überdies stehen die Außensäulen nicht in der Flucht des Gebälkes, sondern orientieren sich wieder im rechten Winkel zur Grundlinie, die das Gemälde angibt. Den Flügelcharakter dieser luftigen Seitenteile, in denen Petrus und Paulus auf Konsolen untergebracht sind, erhellen auch die mit Engelsköpfen verzierten Volutenwangen neben den inneren Säulen, die somit eindeutig zur selbständigen, mittleren Haupt-

architektur gehörig betrachtet werden, von der die Flügel untergeordnet abzweigen. Schließlich sind die inneren Säulen, wenn nicht alles trägt, gewiß ebenso groß wie die äußeren Säulen dimensioniert gewesen und nicht, wie es eine perspektivische Anlage erfordert hätte, kürzer. Die natürliche, verkürzende Wirkung der Perspektive reicht nicht aus, um alle Linien in einem Punkt fluchten zu lassen, wodurch in diesem Fall ungute Verzerrungen entstehen. Wie so etwas aussehen müßte, hat Borromini an seinen perspektivisch vertieften Fenstern im Obergeschoß des Palazzo Barberini vorgeführt oder Bernini in der ähnlich behandelten Nische für die hl. Mathilde in St. Peter.

Lediglich das auf die gekrümmte Fläche zwischen den Bögen in Untersicht gemalte Kuppelbild deutet einen Innenraum an, der solchermaßen überwölbt wäre. Da man ganz gewiß zu jener Zeit auch in Würzburg die Perspektive genügend beherrschte, um einen Innenraum deutlich erkennbar darzustellen - wie dies ja auch im Relief möglich war -, bleibt nur das Fazit, daß der Entwerfer in erster Linie an einen Flügelaltar dachte, den er, den Gegebenheiten der Konche anpassend, ein wenig schloß¹⁰²². Die neuartige und epochale Idee jedoch, die Flügel untereinander und mit dem Mittelteil mittels Gewölbeaufsatz zu verbinden, findet ihre Vorbilder am ehesten in venezianischen Casamento-Darstellungen oder in Retabeln wie dem Sansovino-Relief, die ein Tonnengewölbe meinen. Zumindst scheint nicht das Konchengewölbe vorbildend gewirkt zu haben, was eindeutig die geradlinigen Flügel belegen, die eben kein sphärisches, sondern nur ein flächiges Gewölbe erlauben¹⁰²³.

Für den Marienaltar wird die Frage nach Vorbildern noch schwieriger zu beantworten sein. Obgleich, wie Kempter ausführlich beschrieb, der Peter-und-Paulsaltar dem Marienaltar in zahlreichen Details als Muster diente, zeigt doch jener allein schon durch seinen kreisbogenförmigen Grundriß, auf dem alle Teile der Architektur ruhen, an, daß hier etwas Neues vorliegt. Hatte das ältere Vorbild sich noch durch die freie Stellung der Säulen enger an die oben genannten venezianischen Altäre gelehnt, verstellen hier feste Nischenwände den Durchblick. Geschmeidig lenken diese kurvierten Wandstücke den Blick auf das Hauptstück, das in der mittleren Arkadenöffnung erscheinende Gemälde mit Mariens Himmelfahrt. Bezeichnend für die Inszenierungskunst unseres Meisters ist das Crescendo der plastischen Wirkungen in der Abfolge von außen nach innen. Ein glattflächiger, korinthischer Pfeiler macht den Anfang, worauf eine Halbsäule folgt, die den Blick auf die folgende Statue in der Nische nicht allzu sehr versperrt. Während diese Statuen die Ebene der Halbsäule nicht überschreiten, springt die innerste, nunmehr vollständig gerundete und ebenfalls präventiös kannelierte Spiralsäule so weit vor, daß ihr Kapitell mit dem aufgesetzten Gebälk beträchtlich

in das Gemälde hineinragt. In diesen radial auf den Mittelpunkt des Grundrisses ausgerichteten Säulen, deren oberstes Ende gerade kanneliert ist, kulminiert die korinthische Ordnung in ihrer reichsten Form, unterstreicht somit die Bedeutung des darauf folgenden Gemäldes, ein für den damaligen Retabelbau ungewöhnlich reiches Verfahren mit rein architektonischen Mitteln¹⁰²⁴.

Diese Säulen geben nun nicht, wie es den Anschein haben könnte, die un-mittelbare Rahmung ab, sie verunklären im Gegenteil die Situation, lassen das heilige Geschehen aus unbestimmter, unwirklicher Tiefe hervorleuchten. Zur Rahmung gehört der kleine Bogen, der nicht über den Säulen beginnt, sondern Eckpilastern zugeordnet ist, die den frontalen Einschnitt der Gemäldeöffnung in dekurvierte Architektur bezeichnen. Diese gewinkelten Eckpilaster sind als Pendants zu den äußersten quadratischen Eckpfeilern aufzufassen, da auch diese einen Bogen tragen. Auch dieser Tatbestand unterscheidet dieses Werk von seinem Gegenüber, denn dort tragen die Säulen auch den Gewölbeaufsatz.

Gemeinsam ist beiden Altären die Art und Weise, wie die Gemälde, selber rahmenlos, unmittelbar von der Bogenarchitektur umrahmt werden. Dies ist ein für deutsche Verhältnisse ungewöhnliches Verfahren, das wieder einmal seine Vorbilder im oberitalienisch-venezianischen Retabelbau besitzt, wo ungezählte Male der steinerne Aufbau, meist Pfeiler, auch den Rahmen für das Gemälde abgibt, z.B. in der Pala di S.Giobbe von Giovanni Bellini. In Deutschland geschieht dies mit Altarblättern nur selten, während plastische Altargruppen oder Reliefs ungleich häufiger eine solche Bogenarchitektur füllen (Bernhardaltar, K 6)¹⁰²⁵.

Keine Retabelform erfüllt mehr die Bezeichnung Portal als diese, denn der fehlende Bildrahmen suggeriert am ehesten eine Öffnung, was ein Bildrahmen nicht leisten kann, da er, welche Form auch immer er nachahmt, einer Wand aufgelegt ist. Die architektonische Fassung verlegt das Geschehen auf dem Gemälde in eine immaterielle Tiefe, die vor allem am Marienaltar durch jene, die Grenzen verschattenden Spiralsäulen unterstrichen wird und so dem Beschauer die Illusion gibt, er erblicke die Szenerie durch ein Fenster oder Portal. Es ist dies eine Rahmenform, die der profanen Malerei schlechterdings unmöglich ist, weshalb sie gerade für jene Gemälde sakralen Inhaltes eine solche, das Wunderbare unterstreichende Wirkung erzielen. Ob das die - nicht erwünschte - Anbetung des Bildes selbst fördert¹⁰²⁶ oder doch eher die gewünschte Hinwendung an die dargestellte Muttergottes, mag ich nicht zu entscheiden, sicher scheint mir nur, daß die gesamte Altarkonstruktion auf die Heraushebung des Hauptgemäldes angelegt ist. Es allein leuchtet in hellsten Farben neben den vergoldeten Statuen und Säulen aus der dunkelbraun gebeizten Architektur hervor.

Das über dem Bild liegende sphärische "Gewölbe" ist mit einem girlanden-

schwingenden Engelreigen bemalt, gehört also der gleichen himmlischen Sphäre an wie die Himmelfahrt, was einen hypäthralen Eindruck hervorruft. Daß Preuß gerade dies und kein reales Gewölbe gemeint hat, dafür könnte die unterschiedliche Kurvierung und Profilierung der beiden Gewölbebögen sprechen. Während der hintere streng rundbogig und wie ein Faszienarchitrav gestaltet ist, zeigt der vordere große Bogen eine außergewöhnliche Form. Es ist keine Korbbogenkonstruktion, die aus zwei Kreisbögen mit verschiedenen Radien bestehen müßte, sondern eine aus zwei Kreisbogenabschnitten mit gleichem Radius zusammengesetzte Form. Die mittlere Keilsteinvolute trennt diese Viertelbögen mit ihrem Volumen auseinander, während an den unteren Enden eingeschobene Kämpferblöcke den Bögen etwas von ihrer rechtmäßigen Länge nehmen. Das bewirkt eine ruhige, spannungsvoll gesetzte, aber noch federnde Bogenkonstruktion, die den schweren Gebäklaufsatz mühelos verträgt.

Diese äußerst seltene Bogenform¹⁰²⁷, deren tief ausgekehlte Laibung die Agnatenwappen des Stifters aufnimmt und deren Anfänge eingerollt sind, hat nichts mehr von der spröden, dünnlinigen Geometrie, die in ihrer Verdopplung am Peter-und-Paulsaltar noch so ungünstige Auswirkungen zeitigte, wie gleich zu besprechen sein wird. Dort nämlich sieht es so aus, als wären die vorderen Säulen mit dem großen Bogen ungleich höher als die hinteren. Die Bollandisten, die diesen Altar 1660 sahen und mit dem Adjektiv "perspektivisch" belegten, meinten damit über die Schrägstellung der Seiten hinaus vielleicht auch diesen an Theaterkulissen gemahnenden Effekt, der hier aber sinnlos bleibt, da er dem Altarblatt und den Statuen wenig nützt, die Architektur jedoch diskriminiert¹⁰²⁸.

Am Marienaltar kommt diese perspektivische Kanalisierung nicht zum tragen, nicht nur wegen des bogenförmigen Grundrisses, der schon wegen der verschiedenen Ausrichtungen der Kapitelle ein Gutteil dieser Wirkung aufrißt. Darüber hinaus trägt gewiß auch die Tatsache bei, daß die innen prostyl gestellten Vollsäulen subjektiv größer erscheinen als die äußeren Halbsäulen. Ähnliches geschieht mit den Gewölbebögen. Der Innere zeigt den vollständigen Halbkreis, der Äußere reduziert ihn durch die eben genannte Konstruktion um ein Geringes, das aber zusammen mit den ebenfalls verkleinernden Kämpfern unter den Bogenanfängen genügt, um den kleinen Bogen nicht allzu sehr zu überragen. Im Gegenteil, vom Standpunkt des Betrachters gewinnt man sogar den Eindruck von Harmonie zwischen den beiden Bögen, indem die Abstände in Scheitelhöhe und an den Absprüngen gleich erscheinen, während diese am Peter-und-Paulsaltar zumindest in der Frontale nur verzerrt gesehen werden können. Nicht nur, daß durch diesen leicht gedrückten Bogen das Hauptbild subjektiv größer erscheint als am Peter-und-Paulsaltar, bewirken auch all diese Fakten zusammen einen regulierenden Ein-

fluß auf die Gesetze der Perspektive, indem hinten das Ganze der Teile gezeigt wird und vorne nur Teile des Ganzen, sprich Säule oder Bögen.

Solche subtilen Machenschaften dienen der harmonischen Erscheinung des Ganzen und erinnern an Berninis Einfall, mit dem er der alten, konisch zulaufenden Scala Regia im Vatikan durch eine diesen Umstand nivellierende Kolonnade zur Harmonie verhalf¹⁰²⁹. Wozu diese Harmonie? Letzten Endes zielen alle genannten Erscheinungen, angefangen von den gekrümmten Nischenwänden über die Steigerung der korinthischen Ordnung von außen nach innen bis zu der glanzvollen Gewölbekonstruktion darauf ab, das Altargemälde mit den Statuen gebührend hervorzuheben, was wegen der luftigen Konstruktion am Peter-und-Paulsaltar ungleich minder geschieht. Das bedeutet Subordination aller Teile auf ein Ziel hin, auf eine Weise, daß die Architektur dabei ihrem Wesen nach erhalten bleibt und überdies aufs schönste zur Geltung kommt. Anders als die des Peter-und-Paulsaltars, der sich, wenn auch halberzig vermischt mit den Prinzipien eines Flügelaltars, an Innenraumdarstellungen orientiert, wird hier der Gedanke einer himmlischen Triumphpforte vorgetragen, hinter und über der sich das Wunderbare ereignet. Die gleich Pfortenwächtern neben dem Bild postierten Namenspatrone des Stifters, Franziskus und Ludwig, weisen die Herantretenden nicht durch Strenge ab, sondern laden ihn mit einer freundlichen Geste ein, dem Heilsgeschehen beizuwohnen (Ludwig), oder geben ihm schon ein Beispiel der Andacht (Franziskus). All dies sind Aspekte einer Überredungskunst und Rhetorik, wie sie das Tridentiner Konzil im Umgang mit Altarbildern bzw. mit Kirchenbesuchern für ratsam hielt¹⁰³⁰. Ein vergleichbares Inszenarium gestaltete Bernini zwanzig Jahre zuvor mit dem Hochaltar und den flankierenden Büstengrabmäälern in der Capella Raymondi der römischen Kirche S.Pietro in Montorio¹⁰³¹, obgleich dort zwischen Figuren und Altar kein architektonischer Zusammenhalt besteht.

Was immer man von dem Bildhauer Preuß halten mag, vor dem Architekten und Inszenator muß man Respekt haben, denn im deutschsprachigen Raum dieser Zeit dürfte sich kein zweites, ähnlich gezielt durchdachtes Retabelwerk finden, das Architektur und Statuen solchermaßen dem alleinigen Zweck unterordnet, die Hauptsache, das Gemälde mit der zu verehrenden Gottesmutter, gebührend wirkungsvoll zu präsentieren¹⁰³². All dies war am Peter-und-Paulsaltar nicht nur wegen der unklaren Architektur, sondern auch durch die neutrale Haltung der Statuen ungleich weniger überzeugend sichtbar geworden, weshalb die Bruhns'sche Charakterisierung dieses Altars als des "Vaters aller deutschen Barockaltäre" in einem bedeutenderen Maße für den Marienaltar in Anspruch genommen werden darf¹⁰³³.

Dessen Bedeutung für einige um 1700 entstandene kleine Retabel soll hier

116b kurz umrissen werden. Da sind zunächst als negatives Beispiel die von Bischof Greiffenklau gestifteten vier Konchenaltäre in der Marienkirche auf der Festung zu nennen¹⁰³⁴. Sie stehen in Konchen, doch bauen sich die säulenbesetzten Traveen mit den Statuennischen wieder über polygonem Grundriß auf, wobei die offene Mitte von einer Statue oder einem Reliquienbehälter gefüllt wird, die von einem stark fragmentierten und leicht ausgebuchteten Gebälkstück überbrückt werden. Da die Säulen innen wie außen gleichermaßen vollausgebildet sind, verschwinden die Statuen nicht nur zum Teil hinter ihnen, es wirkt auch in dieser Enge vergrößernd. Darüber hilft auch weder ihre Stuckmarmorverkleidung hinweg noch die vier reich geschnitzten Akanthusranken, die als Baldachinstreben über jeder Säule beginnend, sich in der Mitte der Konche treffen.

63 Diese Baldachinbekrönung ist neu und ganz gewiß nicht ohne die Planungen
20 zum Würzburger Domhochaltar denkbar, für den bekanntlich noch Volutenstreben vorgesehen waren. Die Nischenwände darunter bezeugen jedoch, daß hier der Marienaltar und kein freisäuliger Baldachin, wie er damals seit 1650/55 in Bamberg und Laudenbach (K 12) existierte, als Vorlage diente. Es wird nur allzu deutlich, daß der entwerfende Stukkateur Kilian Stauffer von den Feinheiten der Preuß'schen Architektur nichts bemerkt hatte. Er setzt völlig auf die Wirkung des prachtvollen, farbigen Stuckes und der geschnitzten Ranken.

115a Zwei nur wenig später in der Randersackerer Pfarrkirche entstandene Seitenschiffaltäre (1704) des aus Südbayern eingewanderten Balthasar Esterbauer¹⁰³⁵ stehen zwar nicht in Konchen, zeigen aber ebenfalls vier Baldachinranken, die den vier Säulen der nunmehr stark polygon gebrochenen Architektur zugeordnet sind. Die rundbogig überbrückte Mitte bleibt auch hier für Statuen frei, wenngleich Esterbauer nicht mehr die reine Bogenarchitektur wirken läßt, sondern eine geschnitzte Rahmenleiste einfügt, als handle es sich um gemalte Bilder¹⁰³⁶. Esterbauer schafft mit dieser Grundrißdisposition eine für die Statuen viel eindrucksvollere Bühne, die nun nicht mehr wie bei Preuß mit pädagogischer Absicht wirken, sondern mit ihrer ganzen seelischen Kraft im Ausdruck als bereits Überzeugte dem Betrachter ein nachahmenswertes Vorbild liefern. Die seitlichen Statuen stehen auf einem eigenen, nunmehr den Säulenpostamenten angeglichenen Sockel unmittelbar vor einem quadratischen Pfeilerkern, dessen Seiten mit Pilastern belegt sind. Von dieser schräg gestellten Kernarchitektur zweigen die beiden Säulen prostyl so ab, daß die hintere wandparallel und die vordere dazu im rechten Winkel zu stehen kommt. Das erinnert an die rechtwinklige Aufstellung der Eckpfeiler am Marienaltar, die ebenfalls die Gewölbebögen tragen.

64 Verwandt ist diese Randersackerer Konstruktion auch mit der Stützlösung des Dettelbacher Gnadentalars von 1690, da dort die Statuen der vier Evangeli-

sten ebenfalls vor einem Pfeilerkern postiert sind, der von je zwei, allerdings gerade ausgerichteten Säulen begleitet wird¹⁰³⁷. Diese im fränkischen Retabelbau bis dahin nie gesehene Stützenkombination scheint sich Esterbauer in Randersacker zunutze gemacht zu haben, indem er ihre Aufstellung im dreifach gebrochenen Polygon gewiß am halbkreisförmigen Marienaltar orientierte, der ja erstmals im deutschsprachigen Raum die Statuen vor eine solch raumgreifende Nischenwand stellte. Anders als im Dom war Esterbauer in den Seitenschiffen der Randersackerer Kirche durch keine vorgegebene Konchenarchitektur zu einer solchen Retabelform angeregt worden. Zu diesem Zeitpunkt jedoch waren derart raumgreifende Seitenteile, die eine Statue in sich bargen, schon länger geläufig, wenn dies auch in Franken nurmehr an wenigen Beispielen zu demonstrieren ist, z.B. an dem Hochaltar auf dem Volkersberg oder zwei kleinen Retabeln in Prappach, die J.C.Brandt zugeschrieben werden können¹⁰³⁸.

110

Bedeutende Vorstufen zu solchen Auffassungen finden sich aber auch im Werk unseres Meisters, nämlich in den Hochaltären für Bildhausen und Wechterswinkel, doch dazu später. Wie an den Retabeln in Randersacker und in der Marienkirche deutlich geworden ist, orientierte sich die Bekrönung an dem Würzburger Domhochaltar (K 45), wahrscheinlich gerade deshalb, weil sie sich für Altäre über halbkreisförmigem oder polygonem Grundriß anbot. Sie war vor allem für Bildhauer interessant - und dieses menschliche Streben nach Eigennutz darf man wohl in einer jungen Bildhauerwerkstatt vermuten -, da es geschnitzte Arbeit war, im Gegensatz zu der Schreinerarbeit des Preuß'schen Gewölbes, das überdies noch eines Malers bedurfte.

46;50

63

Andrerseits legt die Verknüpfung der Konchenaltäre mit dem Baldachinaltar die Frage nahe, ob in der Genese des letzteren der Marienaltar eine Rolle gespielt haben könnte¹⁰³⁹. Daß die Wandlung vom quadratischen Baldachin Berninischer Prägung zum konchenförmigem Baldachin - wie ich ihn nennen möchte - nicht als genuine Leistung der am Würzburger Domhochaltar beteiligten Bildhauer Brandt (gest.1701, 12.Feb.), Rieß (gest.1702, 17.April) und Esterbauer (ab 16.Mai 1702) zu bewerten ist, das darf wohl angenommen werden, allzu bedeutende Vorläufer solcher halbkreisförmiger Säulenaltäre in Antwerpen wie in Paris wären zu nennen¹⁰⁴⁰. Was aber hat der Freisäulenaltar mit dem Preuß'schen Altar gemeinsam, der doch offensichtlich zwischen den Nischenwänden nur eine einzige mittlere Öffnung kennt? Es sind, obwohl keine tragenden Elemente, die Säulen, die wie am Hochaltar radial ausgerichtet sind, was am Peter-und-Paulsaltar noch nicht der Fall war. Freilich, am Hochaltar sind sie zu einer Kolonnade mit durchgehendem Gebälk gestellt, während sie am Marienaltar zwei einzelnen Traveen zugeordnet sind, die sich eher gegenüber stehen, als daß sie Teile einer Reihe

wären. Immerhin war das Gebälk kein Bestandteil des römischen Baldachins, wohl aber von einigen seiner Nachfolger, so in Antwerpen, St. Jaques (1685) und Paris, Notre Dame (1699) wie eben auch des Marienaltars¹⁰⁴¹. Die Bekrönungen unterscheiden sich allerdings in einem Ausmaß, das schwer unter einen Nenner zu bringen ist. Selbst mit bestem Willen lassen sich die vier Volutenstreben des Hochaltars nicht als Rippen eines imaginären Konchengewölbes erklären, wie sie später Pietro Magno im Apsidengewölbe aufstuckiert hat. Andererseits ist auch am Marienaltar das Konchengewölbe nicht genügend verdeutlicht. Wenn auch der hintere, kleinere Kreisbogen als Einschnitt in die Gewölbesphäre betrachtet werden kann, so entspricht der vordere Bogen doch nicht dem, was man von einem regulären Apsisbogen erwarten kann. Weder folgt er dem Halbkreis, so daß kein reguläres Gewölbe entsteht, noch beginnt der Bogen auf der Grundlinie des Gewölbes. Vielmehr sind Kämpfer untergeschoben, auf denen die Bogenanfänge mit Voluteneinrollungen leicht aufgesetzt sind, und das entspricht vollkommen der Situation am Hochaltar, wo die Volutenstreben ebenfalls über Kämpfern beginnen¹⁰⁴². So sehr nun der mit einer Voluteneinrollung beginnende und stark ausgekehrte Bogen am Marienaltar architektonische Festigkeit vermissen läßt, so wird man ihn dennoch nicht schon als Vorform der späteren Streben über dem Domhochaltar ansehen können, denn solche Einrollungen haben im deutschen Retabelbau oder in der Bildhauerarchitektur Tradition, wonach sogar noch eine Einrollung vor dem Keilstein möglich wäre¹⁰⁴³, was noch stärker eine Strebe evozieren würde.

Als Fazit dieser Betrachtung bleibt nur der Schluß, daß trotz der formalen Analogien zwischen den Bekrönungen des Marienaltars und des Domhochaltars keine genetischen Beziehungen zu knüpfen sind. Auch der schon beschriebene hypäthrale Charakter der bemalten Sphäre schlägt da keine Brücke zum Hochaltar. Letzten Endes muß man auch den unteren Aufriß des Marienaltars samt dem Grundriß so beurteilen: Bei allen formalen Übereinstimmungen dürfte er bestenfalls als Anregung gedient haben, nicht aber das Vehikel gewesen sein, mit dessen Hilfe aus dem römischen Baldachin, der einem Zentralbau glich, nunmehr der Würzburger Baldachin werden konnte, der wie die meisten Altäre jetzt nur noch eine Schauseite gestaltete, diese aber in Form einer Konche. Bei dieser für das 17. Jhd. noch seltenen Retabelform darf der Marienaltar als Vorläufer in unmittelbarer Nähe nicht übersehen werden.

Die Bedeutung dieses Retabels liegt nicht nur darin, daß es alle Diskrepanzen, die am Peter-und-Paulsaltar noch aus dem unentschlossenen Schwanken zwischen Flügelaltar und neuen raumgreifenden Vektoren resultierten, hauptsächlich in dem kreisförmigen Grundriß aufhebt und damit zum ersten durchdachten Konchenaltar auf deutschem Boden wird, in dem sich Architektur und Plastik in einer

für damalige Verhältnisse singulären Manier dem Hauptbild in anschaulichster Weise dienend unterordnen, sondern auch und gerade im Hinblick auf die folgenden letzten Großaltäre des Preuß, die das am Marienaltar angeschlagene Thema, Architektur, Figur und Bild in eine sinnreiche Anschaulichkeit zu bringen, in verwandter Art aufnehmen, ohne sich zu wiederholen.

Wenn im Katalog der Beweis für die Autorschaft des Preuß hauptsächlich mittels formaler Übereinstimmungen angetreten wurde, bzw. durch Ausschluß des beteiligten flämischen Hofmalers Oswald Onghers, so werden die folgenden Retabel zeigen, daß Preuß die am Marienaltar aufgezeigten Gestaltungsprinzipien auch später noch anwendet. Selbst wenn man davon ausgeht, daß ein bislang Unbekannter den Marienaltar entworfen haben sollte (Petrini käme gewiß nicht in Frage) und Preuß lediglich gründlich daraus gelernt haben sollte, so widerlegt diese Annahme doch allein schon sein frühester Altar in Bronnbach (K 6) mit seiner sinnfälligen Komposition, die im Zusammenklang aller bildlichen Teile die Anordnung des Marienaltars vorwegnimmt.

Ob der Bedeutung des Marienaltars ist die Frage nach dem Rang dieses Bildhauerarchitekten innerhalb der disparaten Entwicklung der deutschen Barockkunst erlaubt, wenn auch nicht zu beantworten. Was und mit wem kann Preuß verglichen werden? Retabel von Meistern seiner Generation, Petel, Schweigger oder Glesker, haben sich nicht erhalten, die überlieferten Bamberger Baldachine des letzteren einmal ausgeklammert. Weder seine Zeitgenossen im Norden (Papen, Gröninger, Gladbach, Gröne), im Osten (Walther, Böhme) noch im Süden haben um 1660 Vergleichbares geschaffen¹⁰⁴⁴, soweit ich den Bestand überblicke. Nur selten, und dann bevorzugt bei norddeutschen Steinretabeln, spielt die Ornamentik eine solch untergeordnete Rolle wie bei Preuß, und noch weniger Bildhauer lassen sich benennen, die ihre Retabelarchitektur so sorgfältig und selbständig anzulegen wissen wie er. Seine Werke wirken neben den prachtvollen Schnitzaltären im Norden und Süden nüchtern, aber gerade darin, in der Beschränkung auf Wesentliches, manifestiert sich der immer wieder festzustellende Einfluß oberitalienischer Klassik, die hier zur Grundlage barocker Prinzipien wird. Für die verpflichtende Vorbildhaftigkeit der Antike scheint auch sein Porträtstich Zeugnis abzulegen, indem er dort einer antikisierenden Büste die Hand auflegt, eine Geste der Inspiration¹⁰⁴⁵. Vergleichbare Werke müssen weit entfernt aufgesucht werden, denn nur selten folgt Preuß anscheinend der heimischen Tradition. Wenn man nach dem heutigen Wissensstand überhaupt eine solche Feststellung treffen darf, dann kann Preuß im Hinblick auf die latente Klassizität seiner Architekturformen als Nachfolger (nicht Schüler) des großen Münchner Bildhauerarchitekten Hans Krumper (1570-1634) betrachtet werden, der etwa im Gegensatz zu der Bildhauerfamilie

Zürn der klassischen Architektur in ähnlichem Ausmaß verpflichtet gewesen war wie Preuß. Und als unmittelbarer Nachfolger wäre der Bildhauerarchitekt Mathias Steinl zu nennen, dessen Frühwerk im Kloster Leubus (ca.1680) starken französischen, also wieder klassischen Einfluß (Jean LePautre) erkennen läßt, obgleich weder zu ihm noch zu Krumper direkte Beziehungen feststellbar wären. Dieser weitgespannte Rahmen erhellt, daß hinsichtlich der späten Retabel des Meisters kein Tribut an seinen Geburtsjahrgang zu zahlen ist, das will heißen, die jüngeren Bildhauer haben ihm erst an seinem Lebensende ab 1690 etwas voraus.

Wie wenig auch das ist, mögen die nun folgenden Analysen der drei Hochaltäre für die Klöster Bildhausen (K 36), Wechterswinkel (K 38) und das Würzburger Reurerkloster (K 41) zeigen. Dazu müßte noch der 1668 von Preuß entworfene und unter Verwendung älterer Statuen errichtete Hochaltar für die Würzburger Peterskirche gerechnet werden, da dort im Hauptgeschoß mindestens zwei Statuen das mittlere Altarblatt begleitet haben müssen, weshalb Grund- und Aufriß den zu besprechenden Altären geglichen haben könnten, wie dies auch schon für den Ebracher Hochaltar vermutet worden war. Da jedoch nicht einmal die Gesamtzahl der aufgestellten Statuen genau überliefert ist, muß jede Rekonstruktion Spekulation bleiben, weshalb hier auf die knappen Erörterungen im Katalog verwiesen werden darf (K 29).

Wechterswinkel

- 50 Wechterswinkel schließt sich mit seinem Triumphbogenmotiv am leichtesten an den Marienaltar an, obgleich Grund- und Aufriß sonst keine weiteren Übereinstimmungen aufweisen. Lediglich die Aufstellung der seitlichen Figuren in gleicher Höhe mit den Säulen wäre noch vergleichbar, ein für Preuß typisches Motiv, besser Prinzip, das sonst, anders als im 18. Jhd., nur selten anzutreffen ist. Wie im Dom ist hier der offene mittlere Bogen mit der Hauptsache besetzt, dem plastischen Kruzifix, während Maria und Johannes über großen Volutenkonsolen vor und neben den seitlichen Spiralsäulen untergebracht sind¹⁰⁴⁶. Wenn man sich an Kreuzaltäre vergangener Meister in Aschaffenburg (Junker) oder Schöntal (Kern) erinnert, ist diese Isolierung des Kruzifixes nicht selbstverständlich, wenngleich nicht gänzlich ungewöhnlich. Es sei nur an die gotische Tradition erinnert, das Kruzifix unter dem Chorbogen aufzuhängen, während Maria und Johannes mehr oder weniger entfernt an den Chorbogenseiten Aufstellung fanden. Als Nachfahre dieser Tradition wäre Gleskers Heinrich- und -Kunigundenaltar im Bamberger Dom vor dem Georgenchor anzuführen, dessen (heute nivellierender aufgestellte) Kreuzgruppe in luftiger Höhe über einem Bogen zu sehen war, wobei Christus in der Mitte notwendig höher herauskam. Die räumliche Separierung war, wie meist in den

84a

vorgenannten Fällen auch, aber lediglich durch getrennte Postamente gegeben¹⁰⁴⁷.

In Unkenntnis der Aufstellung der Kreuzgruppe eines Augsburger Meisters, der auf Preuß nicht ohne Einfluß geblieben ist, nämlich der ohne Architektur im Augsburger Heiliggeistspital erhaltenen Gruppe Georg Petels (1631)¹⁰⁴⁷, darf man einstweilen die Behauptung wagen, daß in dem Wechterswinkeler Retabel, für Franken zumindest, erstmals eine Kreuzgruppe in dieser Weise exemplarisch aufgestellt wurde.

Das V-förmig ausgespannte Kruzifix, dessen über Kreuz genagelte Beine die oben angelegte Diagonale aufnehmen, füllt den Bogen vollständig, so daß die Nebenfiguren zur Seite ausweichen müssen, um ein akzeptables Gruppenbild abgeben zu können. Es waren aber gewiß nicht nur Platzgründe für die Trennung verantwortlich. In erster Linie dürfte der monumentale Tabernakel über dessen Gewölbekuppel das Kruzifix emporwächst, die gefundene Aufstellung erzwungen haben. Dieser Tabernakel verkörpert nicht nur das Gefäß für das allerheiligste Sakrament, das auf den Türflügeln mit den Buchstaben A und O inmitten von Ähren und Weinranken als Sinnbild für Christi Fleisch und Blut zeichenhaft sichtbar wird, sondern in seiner architektonischen Gestalt als Zentralbau auch das Grab Christi, wenn es auch hier seitliche Flügel mit Nischen für Armreliquiare erhalten hat¹⁰⁴⁹.

Daß nun der Kreuzstamm unmittelbar aus diesem inhaltsbeladenen Gebäude aufsteigt, ist m.W. im Mainfränkischen Gebiet bis dahin nicht nachweisbar. Aus dieser engen Verknüpfung von Kruzifix mit Tabernakel-Grabmal wird aber auch verständlich, daß Maria und Johannes nicht ebenfalls über dem Gebäude postiert werden dürfen.

Deren Aufstellung ist aber nun interessant genug und kann, wie schon am Marienaltar, wiederum als Zeichen für die inszenatorische Kraft dieses Bildhauers bewertet werden, da es sich anscheinend für das Mainfränkische Gebiet wiederum um eine Ersttat handelt. Der auch materiell mit meßbarer Stärke versehenen Bogenwand sind nun auf jeder Seite zwei Spiralsäulen derart vorgestellt, daß die innere als Dreiviertelsäule unmittelbar neben der mittleren Öffnung zu stehen kommt, während die äußere dicht daneben weit genug vorgezogen wird, um der vor der inneren Säule postierten Figur seitlichen Halt geben zu können. Diese Umhüllung der Statuen, die, wie schon bemerkt und bei Preuß üblich, mit den Säulen auf gleicher Höhe stehen, bewirkt zunächst einmal eine intimere Räumlichkeit, die die scheinbar getrennte Kreuzgruppe mit architektonischen Mitteln wieder zusammenschließt, indem insbesondere die Seitenfiguren unmittelbar neben dem Bogen zu stehen kommen und nicht, wie bis dahin überwiegend gebräuchlich (bei anderen Themen), zwischen den dann weiter gestellten Säulen. Kurzum, es kann als Regel für den Retabelbau bis dahin gelten, daß zwischen den Hauptstatuen

und der Altarmitte wenigstens eine Säule steht. Nur in einigen wenigen Fällen, die sich auf den süddeutschen Raum beschränken, wie dem schon mehrfach genannten Hochaltar im Wiener Stephansdom der Gebrüder Pock aus Konstanz (1641/47), steht die Statue vor der Säule, bzw. dem Pilaster, über einer Konsole¹⁰⁵⁰. Ausgangspunkt dürfte einmal mehr Venedig gewesen sein, das seit Tizians großen Madonnenbildern, die vor einer monumentalen Säule thronen, auch im Retabelbau dieses pathetische Motiv kennt, wobei, wie bei Preuß, gleiche Höhe für Säulenbasis und Statuenplinthe vorgesehen ist¹⁰⁵¹. Diese Gleichsetzung von Säule und Figur, die in Deutschland vor und nach Preuß keineswegs selbstverständlich ist, ermöglicht einen anschaulichen Vergleich, sowohl mit der Architektur als auch mit dem Hauptgemälde oder dessen Äquivalent, und verleiht überdies der Architektur eine ernsthaftere Note, weil sie größer, monumentaler zur Geltung kommt. Dieser Effekt schlägt auf die Statuen zurück, die nun unterhalb einer machtvollen Architektur plötzlich einen freieren Bewegungsraum erhalten, indem sie ihre angestammten Nischenplätze verlassen haben¹⁰⁵².

Das Verlassen der Nische scheint ursächlich die Gleichstellung von Figur und Säule bewirkt zu haben¹⁰⁵³. Allerdings gilt dies nicht für jene traditionell außerhalb des Schreins frei auf Auslegern postierten Figuren, die (selbst bei Preuß, K 6) in der Regel mittels einer Konsole hoch emporgehoben werden. Diese unabdingbaren Konsolen besitzen ja die Preuß'schen Figuren, nur daß sie jetzt tiefer verlegt sind, in die Ebene der Säulenpedestale, denen sie in den Ausmaßen und zum Teil auch formal angeglichen sind. In der Hauptsache bestehen sie jedoch aus einer asymmetrisch gewundenen Volute, die an ihrem Anfang und am Ende noch an Knorpelwerk erinnert, sonst aber einen geschmeidigen Strang bildet. Wie sehr man nun auf die Tradition der Figurenkonsole verweisen mag, so darf man bei dieser fast zwitterhaften Form, halb Konsole, halb Piedestal, doch noch einen Preuß'schen Hintergedanken vermuten: den der Differenzierung. Die Statue ist keine Säule, also erhält sie die traditionelle Konsole. Da sie sich aber innerhalb des von den Säulen ausgespannten Carrées aufhält, wird sie wie Architektur behandelt, und diese äußert sich in der Systematisierung der Konsole, die in den den Pilastern angeglichenen Rahmenleisten sichtbar wird. Diese Teile ermöglichen auch eine kontinuierliche Abtrepung von außen nach innen, die in der Mitte jene gewiß unschöne Trennfuge zwischen den eng stehenden Säulenpedestalen überspielt, die nur aus dem Grundriß, gewissermaßen theoretisch, erschließbar ist. Ohne diese Konsole hätte Preuß vermutlich niemals diese Grundrißdisposition für die Säulen allein gewählt, welche zumindest bei seinen Altären in Bildhausen und im Reurerkloster genau und einfach definiert ist und ohne Überschneidungen auskommt. Im Säulenabstand jedoch, wenn man ihn auf der Grundlinie mißt, folgt

Preuß offenbar mit einem Dreiviertelsäulendurchmesser einer Regel, die er auch an den eben genannten Altären befolgt. Diese besondere Konstellation von Säulen und Figur erweist sich als eine spezifisch hierfür gewählte, bei der kein Teil entfernt werden kann, ohne das Ganze zu gefährden.

Dieses Ganze bedarf noch einer näheren Betrachtung. So geschlossen sich unten der Komplex aus Piedestalen und Konsole gibt, so locker verläuft es im oberen Teil. Die Säulen sind einzeln für sich prostyl gestellt, also der Wand zugeordnet und nicht untereinander direkt mit dem Gebälk verbunden, wie dies z.B. an dem Hochaltar in Brebersdorf der Fall gewesen war. Sie sind durch einzeln vorspringende Gebälkköpfe säuberlich voneinander getrennt, nur das weit auskragende Kranzgesims schließt sie wieder zusammen. In Brebersdorf war der gewissermaßen amorphen Rückwand eine Kolonnade vorgestellt worden, die mit Hilfe eines Pfeilerkerns außen im rechten Winkel nach vorn stoßen konnte. Durch diesen Pfeiler, der das von der Innensäule beginnende Gebälk aufnimmt, ist es also keine echte Kolonnade, da die äußere Säule prostyl zum Pfeilerkern aufgefaßt ist. Diese nicht sehr überzeugende Anordnung stellt aber schon anschaulich jenen kurz vor und nach 1700 sehr geläufig werdenden U-förmigen Grundriß vor, in dessen Winkeln die Hauptstatuen einen neuen Aktionsplatz finden. Als Nachteil dieser Brebersdorfer Konstruktion muß die unguete, schwerfällige horizontale Wucht des Hauptgebälks erkannt werden, die an die mächtigen Gebälke der Retabel der vergangenen Generation erinnert, sowie die wirkungslose Fläche in den Interkolumnien.

105

Preuß bevorzugt die prostyle Anordnung gemäß der vielerorts sichtbar werdenden Tendenz, das gegenüber dem niedrigen Aufsatz sprengende Gewicht des Hauptgebälks zu reduzieren. Das erreicht er durch Fragmentierung des Gebälks, das in der Mitte nurmehr aus dem Kranzgesims besteht. Der Aufsatz dient nicht nur als Rahmen für das Dernbach'sche Bischofswappen, sondern vor allem als krönender Abschluß der gesamten Architektur. Zusammen mit den beiden über den Außensäulen postierten Heiligen Cosmas und Damian gibt erst das obere, ungebrochen glatt durchlaufende Abschlußgebälk mit seiner bügelartigen Form dem Retabel eine ruhige Silhouette, die auffällig der des Ehrenberg-Grabmals gleicht, obgleich dort der Aufsatz ein Baldachingewölbe meinte.

54a

Diese gedrückte Silhouette unterscheidet sich nur zu deutlich von den zahlreichen süddeutschen Retabeln dieser Zeit (eine frühe rühmliche Ausnahme macht wieder der Freisinger Domhochaltar von 1624, wenngleich verändert), die mit dem Aufsatz meist noch beträchtliche Höhe gewinnen wollen, um so dem gesamten Aufbau die immer noch vorbildhaft wirkende gotische Monstranzenform zu verleihen, die sich überdies zuoberst in figürlichen Protuberanzen aufzulösen pflegt.

55 Preuß sucht, wie schon am Hochaltar in der Marienkapelle, den ruhigen Abschluß, wengleich dort über dem Giebel noch einige Figuren folgten. Hier ist dies alles bis auf einen einzigen Engelskopf reduziert, der dem Giebel lediglich einen plastischen Akzent verleiht, die ruhige Linie aber nicht stört. Ruhe bewahrt Preuß auch in der Aufstellung der Auszugsfiguren, die über den Außensäulen stehen, indem er ihnen keine Giebelfragmente unterschob; wie dies noch in Brebersdorf oder Unterschwappach der Fall gewesen war. Er verzichtet hier überhaupt auf diese, einen Giebel andeutenden Fragmente, vielleicht deshalb, weil der klassische Triumphbogen mit einer Attika und keinem Giebel abschließt. Freilich hat sich Preuß im Grundriß mit der Stellung der Säulen und der Figuren schon weit von diesem möglichen Vorbild entfernt, und man könnte jetzt wieder auf einen schon für den Marienaltar herangezogenen Rubens'schen Ehrenbogen für den Kardinalinfanten Ferdinand¹⁰⁵⁴ verweisen, dessen Außensäulen wie in Wechterswinkel schon gegenüber den Innensäulen vorgezogen waren, wenn auch die Statuen dann noch in Nischen von ordentlichen Interkolumnien aufgestellt blieben.

76b Es muß an dieser Stelle nochmals auf die Besonderheit des Preuß'schen
101a Grundrisses hingewiesen werden, denn einen vergleichbaren und früher zu datierenden scheint es nicht zu geben. Auch der schon erwähnte Hochaltar in Sand (ca.1640) kann da nicht als Vorbild hingestellt werden, da seine Säulen nicht prostyl einer Retabelwand zugeordnet sind, sondern vor einem massiven Pfeilerkern stehen¹⁰⁵⁵. Dies gilt ebenso für den Hochaltar in Gau-Algesheim (1656/58) bei Mainz¹⁰⁵⁶, von dessen sechs Säulen sich je drei um einen Pfeilerkern gruppieren, ohne daß dabei Platz für eine Hauptstatue entstünde. Gleichermaßen muß der bedeutende Hochaltar der Landshuter Ignatiuskirche beurteilt werden (1662)¹⁰⁵⁷, dessen sechs Säulen ebenso angeordnet sind.

112b Mit dem 1697 von J.Ph.von Greiffenklau gestifteten Martinusaltar, der sich heute in Nackenheim bei Mainz befindet, nähern wir uns wieder Wechterswinkel, indem Grundriß und Anordnung der Hauptstatuen starke Entsprechungen aufweisen. Dort werden die jetzt schon schräg und nicht mehr rechtwinklig postierten Statuen von je einer Säule von außen und je einem Pilaster dahinter im rechten Winkel umstellt, wobei Säule und Pilaster im Gebälk in ähnlicher Weise verbunden sind, wie dies in Brebersdorf geschehen war. Diese Ecklösung tritt hier gleichermaßen selbständig auf, indem die Retabelrückwand nicht mehr sichtbar erscheint, welchen Eindruck der das Gebälk durchbrechende große Rahmen verstärkt. In allen diesen Merkmalen ist er schon weit mehr mit dem noch zu besprechenden Altar in Bildhausen verwandt¹⁰⁵⁸.

Näher noch als dieser bereits einer nachfolgenden Generation angehörende Altar kommen die vermutlich um oder bald nach 1680 entstandenen Altäre in

den Seitenkapellen der Münchner Theatinerkirche, deren Säulenkonstellation mit Wechterswinkel vergleichbar ist, nur daß sie so eng gestellt sind, daß die Gebälkköpfe auf Berührung nebeneinander liegen¹⁰⁵⁹. Hauptstatuen fehlen im Untergeschoß. Anders als bei dem im Grundriß ähnlichen Hochaltar der gleichen Kirche sind hier die Säulen einer Rückwand zugeordnet. Die Verwandtschaft mit Wechterswinkel erklärt sich vielleicht durch den beiden Teilen gemeinsamen italienischen Einfluß, wenngleich die Erbauer der Münchner Altäre nicht feststehen. Da aber einmal die Kirche von Italienern entworfen wurde und auch der für die Ausstattung teilweise nachweisbare Balthasar Ableitner sieben Studienjahre in Rom verbracht hatte, muß man nicht notwendig auf eine direkte gegenseitige Abhängigkeit zwischen München und Wechterswinkel schließen.

Neben diesen vermutlich italienisch beeinflussten Altären dürfen einige früher zu datierende flämische Beispiele nicht übersehen werden, die gleichwohl nicht ohne Italien denkbar sind¹⁰⁶⁰. Es handelt sich um den von Pierre Verbruggen d.Ä. geschaffenen Altar Saint Nom-de-Jésus in der Antwerpener Kirche S. Paul und um den vom gleichen Meister geschaffenen Hochaltar derselben Kirche¹⁰⁶¹. In beiden Fällen wird sehr schön sichtbar, wie die beiden im rechten Winkel zueinander gestellten Säulen sich auf jeder Seite um einen Pfeilerkern gruppieren, wobei deutlich wird, daß ursprünglich von einer dreiteiligen kreuzförmigen Stellung um einen Pfeiler ausgegangen worden war, wovon jetzt lediglich die äußere Säule durch eine plastische Wange ersetzt wird, die bezeichnenderweise immer noch das alte Piedestal besitzt. Im Gegensatz zu den nun folgenden Retabeln kennen diese flämischen Beispiele noch keine Figuren, die in dem von den Säulen gebildeten Winkel Platz finden könnten.

Gleichzeitig mit Wechterswinkel entsteht im schlesischen Zisterzienserkloster Leubus das bedeutende Frühwerk des Mathias Steinl (1644-1727), darunter die hierzu vergleichbaren Luitgard-, Scholastika- und Schutzengelaltäre¹⁰⁶², die mit dem Preuß-Altar insofern übereinstimmen, als sie auch die Hauptfiguren zwischen das Altarblatt und die äußeren, vorgezogenen Säulen stellen. Im Unterschied zu einigen anderen Leubuser Altären Steinls, die schon diese Säulen in isolierender Weise übereck stellen, sind sie an den eben genannten Retabeln noch streng im rechten Winkel auf die Rückwand bezogen. Wie Preuß bevorzugt auch Steinl die Aufstellung von Säule und Statue in gleicher Höhe. Während diese Statuen jedoch bei den beiden erstgenannten Leubuser Altären nur vor Pilastern postiert und deshalb weniger direkt der Säule selbst als dem Raum zwischen Säule und Wand zugeordnet sind, entspricht die Säulen-Statuen-Konfiguration des Schutzengelaltars weitgehend Wechterswinkel¹⁰⁶³, indem die Hauptstatuen vor und neben einer Säule Platz finden, die im rechten Winkel einander zugeordnet sind. Der Grundriß

des hier allein interessierenden Mittelteils ist jedoch ein völlig anderer. Der Retabelrückwand ist der massive Bildrahmen mit Hilfe von Kurvaturen risalitartig vorgestellt. Diese halbkreisförmige Kurve nimmt das Gebälk auf, um zur inneren Säule hinüberzuführen. Diese Innensäule wird nun von einer weiteren, auf Berührungstehenden Säule begleitet, die um eine Säulenbasis weiter nach vorn versetzt ist. Diese Außensäule ist der Rückwand zugeordnet, Wechterswinkel vergleichbar, während die Innensäule durch ihr Gebälk gleichermaßen der Rückwand wie der Außensäule beigeordnet werden kann. Den Winkel, den das Gebälk über den beiden Säulen formt, füllt nun unten ein Piedestal für den dort aufgestellten Schutzengel.

Anders als Preuß, der beide Säulen prostyl, also isoliert auffaßt, deutet Steinl mit dem durchlaufenden Gebälk Kontinuität an. Da ein Pfeilerkern fehlt, um den sich die Säulen gruppieren könnten, kommt die Überlegung in den Sinn, ob diese Konstellation nicht einfach durch Weglassung des Pfeilers entstanden sein könnte, was nicht nur das Auf-Ecke-Stehen der Säulen nahelegt, sondern auch das Fehlen einer kräftigen Pilasterrücklage, wie sie in Wechterswinkel gegeben ist. Als Vorläufer für diese Stellung könnte Borrominis Hochaltar der Capella Falconieri in S.Giovanni dei Fiorentini zu Rom angeführt werden (1664/67), dessen Säulenkonstellation und Gebälk dem Steinl'schen Retabel entspricht. Daß die Hauptstatuen im Winkel der Säulen fehlen, verwundert in Rom nicht weiter, da üblich, eher staunt man über die Rechtwinkligkeit der Säulen und des Gebälks, welches sich lediglich mit seiner obersten Leiste zu einer gekurvten Einziehung über dem mittleren Relief Raggis entschließt. Leider geht aus Abbildungen und der Beschreibung von Renate Jürgens¹⁰⁶⁴ nicht genau hervor, ob sich hinter der außen stehenden Säule nicht noch eine weitere Säule befindet. Zumindest einen Pilaster darf man dort annehmen. Da diese auch für Rom ungewöhnliche Säulenstellung weder im Werk Borrominis noch in den wenigen Vorläufern des 16. Jhd.¹⁰⁶⁵ eine plausible Erklärung findet, darf man einstweilen von der Annahme eines Pfeilerkerns ausgehen, der in diesen Beispielen weggefallen ist.

Auch diese Gegenüberstellung der Steinl'schen Retabel in Leubus zeigt bei allen Übereinstimmungen doch nur wieder, daß die Wechterswinkeler Säulenkonstellation dadurch nicht erklärt werden kann. Ihre klare prostyle Anlage läßt letztenendes nur den Schluß zu, daß hier ein von zahlreichen dreijochigen Retabeln her bekanntes äußeres Interkolumnium, das gewöhnlich die Statue in einer Nische aufnahm, zu einer Art Doppelsäule verdichtet wurde. Der im Vergleich zu Steinl und Borromini größere Säulenabstand scheint dies noch anzudeuten.

Als unmittelbar zeitlich und geographisch naheliegender Vorläufer dieser dreiteiligen Retabelart kann der Saulheimer-Altar (ca.1664/70) im Mainzer Dom

genannt werden¹⁰⁶⁶, dessen dünngliedrige Architektur eher von einem Schreiner, denn von einem Bildhauer zu stammen scheint und dessen große Holzfiguren auf Grund ihrer Ähnlichkeit zu den Kanzelfiguren des Düsseldorfer Meisters Gassmann in der evangelischen Unionskirche zu Idstein (ca.1670) mit diesem bislang in Mainz nicht weiter nachweisbaren Mann in Verbindung gebracht werden könnten. Die im Vergleich zu den Säulen sehr großen Figuren stehen überdies hochgehoben auf Konsolen in recht engen Muschelnischen, die von den Spiralsäulen so gefaßt werden, daß die äußere gegenüber der inneren weiter vorspringt, aber nicht in dem Ausmaß wie in Wechterswinkel, so daß die Figuren eher in dem engen Säulenjoch erdrückt werden als unterstützt. Nur ihre ungewöhnliche Größe läßt sie zur Geltung kommen. Von dieser Säulenkonstellation scheint es nur noch ein geringer Schritt bis Wechterswinkel zu sein, wenn man die Säulen enger und die Statuen vor die Innensäule stellt. Ohne nun behaupten zu wollen, daß Preuß speziell von diesem Werk ausging, das meines Wissens in Mainfranken keine Parallele besitzt, dürften solche Werke für die Genesis der Wechterswinkeler Lösung von Bedeutung sein. Daß die Verdichtung stattfinden konnte, daß die Statue vor die Säule rückte, ist aber sicherlich nicht ohne Venedig, ohne solche Retabel, wie sie Steinl in seinem Leubuser Schutzengelaltar oder Borromini in Rom geschaffen haben, denkbar.

Bildhausen

Die für Wechterswinkel herangezogenen Vergleichsbeispiele, die teilweise in die Irre führten, haben schmerzlich fühlen lassen, wie sehr für den Retabelbau eine leicht zu handhabende Charakterisierung oder Klassifizierung der Typen in dieser Zeit fehlt. Angesichts der Unsicherheit betreffs des Gerolzhofener Retabels, ob die Architektur eine Öffnung für das Gemälde vorsah oder ob dieses, selbständig gerahmt, einer geschlossenen Retabelwand aufgeheftet war, scheint mir an dieser Stelle ein Hinweis darauf nötig zu sein, daß neben der stets zuerst zu beachtenden Grundrißdisposition von Stützen und Statuen weniger das Vorhandensein von Säulen oder ihre Anzahl und Postierung von Bedeutung für die Kennzeichnung des Retabeltyps ist, als vielmehr die Entscheidung darüber, ob das Retabel noch eine geschlossene Wand besitzt, auf der das gerahmte Bild aufgeheftet ist, oder ob die Architektur selbst unmittelbar den Rahmen für das Gemälde abgibt oder ob gar der Gemälde Rahmen selber als selbständig tragendes Glied in die Architektur eingefügt wird. Die einfach zu klassifizierende Gattung der Bildrahmenretabel (Jürgens)¹⁰⁶⁷ war schon in Eibelstadt und Fürnbach besprochen worden, wozu auch der Hochaltar von St.Burkard gerechnet werden muß.

Es ist hier nicht der Ort, neue klassifizierende Begriffe einzuführen, oder

auch nur die bereits existierenden, die beispielsweise Renate Jürgens in verwirrender Fülle für das römische Barockretabel vorschlug¹⁰⁶⁸, kritisch zu sichten. Andeutungsweise soll und muß dies jedoch geschehen.

5a;20 Die traditionelle Bezeichnung Portaltypus, dessen wichtigstes Kennzeichen
37a;50 die Öffnung für das Gemälde oder dessen Äquivalent ist, trifft auf die Retabel
58 in Bronnbach (K 6), im Dom (K 21), in der Marienkapelle (K 30), in Wechters-
70 winkel (K 38) und auf den noch zu besprechenden Hochaltar der Reurerkirche
(K 41) zu.

Die "Retabelwand" konnte nur einmal in Rödelsee als Ädikula ausgemacht werden, während für die Altäre in Gerolzhofen und dem Dietrichspital diesbezügliche Unsicherheiten bestehen. Ihr wichtigstes Kennzeichen ist die durchgehende Rückwand, der alles andere zugeordnet ist. Der Wandcharakter ist aber nun auch Bestandteil der Altäre vom Portaltypus, denn eine Öffnung kann eben nur in einer Wand existieren. Diese beiden Typen sind also verwandt.

Eine letzte Gattung bilden die rückwandlosen Freistützen-Retabel, wie ich sie hilfswise einmal bezeichnen möchte. Eine solche Konstruktion, als deren prominentestes Beispiel Berninis Baldachin in der römischen Peterskirche zu zitieren wäre, hat Preuß, neben dem vermutlich klassischen Baldachin für Laudenbach (K 12), sonst nur noch einmal versucht, in Bildhausen.

46 Der wahrscheinlich noch vor Wechterswinkel entworfene, jedenfalls 1679 schon errichtete Hochaltar für das von Würzburg und Ebrach abhängige Zisterzienserklöster Bildhausen (K 36) zeigt bei vergleichbarer Aufstellung der Hauptstatuen vor und neben einer Säule doch eine völlig andere, im deutschen Sprachraum singuläre Grund- und Aufrißkonzeption. Wenn der heutige Zustand nicht trügt, dann handelt es sich bei diesem seit 1811 in der Pfarrkirche des Rhöndorfes Unterelsbach aufgestellten (dabei um 1 1/2 Schuh verkürzten) und hier erstmals für Preuß in Anspruch genommenen Altar um ein Freistützenretabel ohne durchgehende Rückwand. Die verschiedenen Umbauten und Renovierungen im 18. und 19. Jhd. erschweren allerdings diese Diagnose, da vor allem rückwärts die ursprünglichen Substruktionen nicht mehr vollständig vorhanden sind. Die im 18. Jhd. angebrachten seitlichen Durchgänge haben sie größtenteils ausgehöhlt.

77 Unser gegenüber den tatsächlich gemessenen Werten, insbesondere den Säulenabständen, etwas rektifizierter Grundriß offenbart die auf einfachen Maßverhältnissen beruhende Komposition: Quadrate mit der Fläche eines Säulenpedestals bilden ein Raster, welches Säulen und Bildbreite im Verhältnis von 2:4:2 aufteilt. Je drei glattflächige, korinthische Säulen sind über einer quadratischen Grundfläche derart zu rechtwinkligen Triaden gestellt, daß sie die auf dem innen freibleibenden Feld postierte Hauptstatue wie eine Kolonnade umringen. Daß die Be-

zeichnung Kolonnade zu Recht besteht, beweist das über den Säulen liegende, durchlaufende Gebälk, das eine Erinnerung an die prostyle Anlage der Wechterswinkeler Säulen verhindert.

Der Säulenabstand beträgt wie in Wechterswinkel $\frac{3}{4}$ des Säulendurchmessers, sofern man versucht, die heute ungenau, sprich regellos, postierten Säulen auf der zur Verfügung stehenden Grundfläche sinnvoll anzuordnen, wie in der Grundrißzeichnung geschehen. Waren bisher im Retabelbau in der Regel die Säulen einer Rückwand zugeordnet, so geschieht hier eher das Umgekehrte, indem hinter den Innensäulen sich eine schmale, fast nicht mehr wahrnehmbare Rückwand in einem Pilaster manifestiert, sowie einem winzigen Streifen, der dem monumentalen selbsttragenden Bildrahmen nur andeutungsweise einen materiellen Halt verschafft. Dieser Rahmen, der tatsächlich diesem Wandstreifen risalitartig vorgelagert ist, durchbricht oder, besser gesagt überspielt mit Einziehungen und Schweifungen das Hauptgebälk, um bündig mit der in der Mitte obenaufgesetzten Attika abzuschließen. Darüber folgt der Aufsatz, der in seiner jetzigen Gestalt dem 18. Jhd. angehört. Der Rahmen trennt also auch noch die beiden Säulentriaden, die nur noch mit bescheiden großen Giebelfragmenten über den Innensäulen ihre Zusammengehörigkeit andeuten. Nirgends vorher sind in Deutschland Säulen und Bildrahmen derart deutlich als eigenständige strukturelle Elemente aufgefaßt worden wie hier. Gleichmaßen singulär muß die heroische Umstellung der Hauptstatuen Bernhard und Robert beurteilt werden, die hier in der Freiheit des Kolonnadenmotivs ungleich wirkungsvoller zur Geltung kommt als in Wechterswinkel.

Wie dort sind die Statuen auf mächtigen Volutenkonsolen in das rechtwinklige System der Säulen eingefügt, hier gewissermaßen gegenüber der verdichteten Komposition in Wechterswinkel in mathematischer Reinheit, da der Statuensockel gerade ebensoviel Raum einnimmt wie ein Säulenpedestal. Dank der geschweiften Knorpelwerkvoluten erstarrt diese Anordnung jedoch nicht in Geometrie. Anders als in Wechterswinkel haben diese Konsolen hier nicht die Aufgabe, störende Zwischenräume von Säulen zu überblenden, da hier die gesamte Säulenordnung offenbar auf einen einzigen großen Sockel gesetzt wird, der nur unter den Figuren einen plastischen Akzent erhält.

Wenn diese Beobachtung, die durch den Einbau der Durchgänge gestört wird, richtig ist, dann wirft dies wieder einmal ein bezeichnendes Licht auf das empfindsame Unterscheidungsvermögen unseres Bildhauers hinsichtlich der Architektur, indem er dem durchlaufenden, also vereinheitlichenden, oberen Gebälk unten einen einzigen Sockel gegenüberstellt.

Geht man der Frage nach, warum diese Säulentriaden durch einen einzigen Sockel als Einheit betrachtet werden, stößt man auf venezianische Vorbilder, die

für die Genese dieses Werkes in Betracht gezogen werden müssen, nämlich auf die offenen, freigestellten, achtsäuligen Hochaltäre in S.Maria Formosa (1592) und S.Francesco della Vigna (16. Jhd., 1649 und 1939)¹⁰⁶⁹. Während im Grundriß je vier Säulen sich wahrscheinlich über einem quadratischen Feld erheben, bildet das Ganze im Aufriß das Motiv einer Serliana, d.h. das Hauptgebälk beschränkt sich wie in Bildhausen auf die Säulen, während die Mitte durch den darauf gesetzten Bogen frei bleibt. Wie in Bildhausen dominieren auch hier die selbständigen Stützen, die die Mitte offenlassen, welche dort freilich noch nicht mit einem Bildrahmen ausgefüllt ist, sondern, wenn der heutige Zusatz dem früheren entspricht, mit plastischen Gegenständen. Anders als in Bildhausen bewirken in Venedig die schweren, über sämtlichen Säulen errichteten Aufbauten einen stärkeren architektonischen Zusammenhalt aller Teile, da alles sich zu einer einzigen Figur fügt, während in Bildhausen von Hauptgeschoß und Aufsatz gesprochen werden kann.

Wenn nun auch schon im Hochaltar von S.Maria Formosa zwei Statuen in den Interkolumnien auftauchen, fällt der direkte Weg von dieser Lösung zu Bildhausen dennoch schwer, denn bei dieser venezianischen Architektur kann man nicht ohne weiteres eine Säule entfernen und durch eine Statue ersetzen. Dazu müßte sich der gesamte Aufbau ändern, was einer gründlichen Zerstörung dieses Retabelmotivs gleichkäme.

Deshalb muß man auch die andere Bildhäuser Komponente, nämlich die bedeutungsweise erhaltene Rückwand, ins Auge fassen und die Frage stellen, ob in Bildhausen nicht einfach eine Reduktion der Retabelrückwand vorliegt, daß also die Freisäulenstellung nicht als primäres Charakteristikum zu bewerten ist, sondern als sekundäre Erscheinung. Die Giebelfragmente über den Innensäulen deuten ja so etwas wie eine Ädikula an.

Verschiedene, schon im Zusammenhang mit Wechterswinkel genannte Altäre in Freising, Sand, Wien, Brebersdorf und Rom könnten angeführt werden, da sie alle schon mehr oder weniger die Postierung der Hauptfiguren vor bzw. neben einer Säule kennen, wenn auch noch nicht - Wien ausgenommen - unmittelbar neben der Altarmitte. Dazu treten die etwa gleichzeitig entstehenden Altäre des Mathias Steinl in Leubus, vor allem der Schutzengelaltar, dessen mittlere Säulen-Statuen-Konfiguration stark an Bildhausen erinnert, obgleich die dritte, im Winkel sitzende Säule fehlt¹⁰⁷⁰, weshalb der prostyle Charakter dominiert.

Näher kommt da der Hochaltar der Münchner Theatinerkirche (ursprüngliches Hochaltarblatt 1675 von Antonio Zanchi)¹⁰⁷¹ an die Bildhausener Triadenkolonnade, obgleich es hier nur zwei Säulen sind und Hauptstatuen fehlen. Die Säulen lehnen sich unmittelbar an die Apsiswand an, scheinen also ohne Rückwand auszukommen,

doch wird hinter den Innensäulen so etwas wie eine Rücklage sichtbar, zu der das Hauptgebälk zurückläuft und aus der sich die kleine Ordnung für das Hauptgemälde löst. Ob diese Rücklage dabei noch selbständig ist oder bereits der Apsiswand realiter angehört, entzieht sich meiner Kenntnis, dürfte aber ohne Belang sein. Eigenartig mutet das nicht über einer Säule, sondern frei in der Luft umknickende Hauptgebälk an, das klassischen Regeln entsprechend noch einer weiteren Stütze bedürfte und sich hier nur schwach damit herausreden kann, daß wegen der gekrümmten Apsiswand dafür kein Platz mehr vorhanden war. Wie in Bildhausen existiert kein durchgehendes Hauptgebälk, da das Gemälde samt darüberliegendem Wappen bis hinauf zum Aufsatz reichen, der in diesem Fall von einem gerahmten Fenster gebildet wird. Dieses Retabel, dessen genaue Entstehungsdaten nicht bekannt zu sein scheinen, zeigt also gewisse Übereinstimmungen mit Bildhausen.

Indem dieses Münchner Retabel so unmittelbar an die Apsiswand gerückt ist, folgt es eher italienischen als deutschen Vorbildern. Da es sich im Ausmaß, z.B. in den Säulen, der Chorgliederung anpaßt, wenn auch durch außerordentlich hohe Piedestale darüber hinausragend, könnten unter anderen Palladios Retabel in den Querarmen von S.Giorgio Maggiore in Venedig als Orientierung gedient haben¹⁰⁷², die der kleinen Ordnung der Konchen eingegliedert sind. Hier handelt es sich zwar noch um Doppelsäulen, doch stehen sie schon relativ frei vor der Apsiswand, da die noch möglicherweise vorhandenen Pilaster - die Abbildungen geben darüber keine präzise Auskunft - wie in Bildhausen nicht recht zur Geltung kommen. Primär treten die vollrunden Säulen in Erscheinung¹⁰⁷³. Daß die Freisäule an dieser Stelle tatsächlich nicht ganz ohne Absicht erscheint, erweist die Tatsache, daß überall sonst im Kirchenraum Säulen nur halbiert oder in Dreiviertelform auftreten, in ihrer Gänze aber dem Altarraum vorbehalten sind, den sie vom Mönchschor abgrenzen, aber eben auch an den Querhausaltären¹⁰⁷⁴.

Mit München wird wieder eine italienische Komponente sichtbar, die auf jene unmittelbar vor der Kirchenwand postierten Retabel verweist, welche auf eine eigene Rückwand gänzlich oder zu großen Teilen verzichten, was auch für Bildhausen zutrifft. Auch die winklige Gebälkverbindung über den Säulen ist an italienischen Retabeln vorgebildet, die im 16.Jhd. noch eine starke, sichtbare Rückwand aufweisen¹⁰⁷⁵, später bei Borromini (Hochaltar S.Giovanni dei Fiorentini) eine nur mehr schwach ausgebildete Rückwand, so daß die Säulen dominieren. Da mir aber keine Säulentriade vor einer ausgebildeten Rückwand bekannt geworden ist (die um einen Pfeilerkern gruppierten sind hier strikt auszuschließen), kann die Bildhausener Lösung nur als Synthese aus den freisäuligen Triumphbogenretabeln Venedigs und den eben genannten Retabeln verstanden werden, wobei

Wandretabel (nicht zu verwechseln mit der frei aufgestellten Retabelwand) à la München und die Steinl'schen Retabel in Leubus mit ihrer Bildhausen vergleichbaren Figurenstellung als Vermittler angesehen werden können.

Bei dieser nicht einfachen Genese kann jedenfalls die Kenntnis venezianischer Retabel für Preuß vorausgesetzt werden, während man bei Steinl, bzw. dessen gestochenen Vorbildern von LePautre sowie dem Hochaltar der Theatinerkirche Zweifel anmelden darf, vor allem wegen der vermutlichen Zeitgleichheit ihrer Entstehung. Bedenkt man allerdings, daß Leubus wie Bildhausen dem Zisterzienserorden angehörten und das über die Vorgänge in anderen Bistümern allgemein gut und schnell informierte Würzburger Domkapitel, dann wäre eine direkte Vorbildhaftigkeit jener Retabel theoretisch denkbar.

Die Analysen haben jedoch für Bildhausen durchaus etwas Neues hervorgehoben, nämlich das Kolonnadenmotiv, für welches kein unmittelbares Vorbild im Retabelbau angeführt werden konnte. So lange sich dies nicht finden läßt - auch LePautre liefert da nichts Eindeutiges - darf man angesichts der Originalität, mit der Preuß in Auseinandersetzung mit dem älteren Peter-und-Paulsaltar seinen Marienaltar (K 21) entworfen hatte, die Bildhausener Lösung als Erfindung für unseren Meister in Anspruch nehmen.

Eine andere Komponente dieses Retabels kam bisher noch nicht zur Sprache, nämlich die relative Selbständigkeit des Bildrahmens, die nicht mehr einer Rückwand auferlegt scheint, sondern gewissermaßen auf eigenen Füßen stehend bis hinauf zur Attika reicht und diese zum großen Teil auch bildet. Diese selbständige Standfestigkeit des Rahmens erhält dadurch eine den Säulen vergleichbare Wertigkeit, legt man die tektonische Syntax zugrunde. Zwar ist dieser Rahmen noch, bei Licht besehen, der fast nicht mehr materiell vorhandenen Rückwand wie fast alle Rahmen aufgelegt, doch geschieht dies in einer starken risalitförmigen Weise, was seine Eigenständigkeit betont. Er wirkt also neben den zwei Säulentriaden als drittes, mittleres statisches Element. Wie die Freisäulen in ihrer Umstellung die Statuen heroisch betonen, hebt die machtvolle Selbständigkeit des Rahmens die Hauptsache, das Gemälde mit der Himmelfahrt Mariens, gebührend hervor.

Nun existieren solche tektonisch aufgefaßten Rahmen schon eine Weile vor Preuß, bzw. vor 1680. Entweder füllen sie das mittlere Feld vollständig aus, oder sie stehen auf eigenen Füßen und stemmen sich oben mit ihrem mittleren geraden Abschluß gegen das Hauptgebälk. Andere wiederum sprengen das Hauptgebälk, überwinden es durch Einziehungen wie in Bildhausen, sind vielleicht auch noch mit einem eigenen Segmentgiebel abgeschlossen, wie der Rahmen im Hochaltar der Landshuter Jesuitenkirche (1660)¹⁰⁷⁶, doch stets wird unzweifelbar ihr

aufgelegter Charakter sichtbar, d.h. sie gehören nach unserer Klassifizierung zum Typus der Retabelwand.

Der Landshuter Rahmen ist durch seine mittels Risalitform bedingte Selbständigkeit besonders mit Bildhausen vergleichbar. Es wird klar, daß die in Bildhausen erreichte Selbständigkeit des Rahmens eng an die fast vollständige Reduktion der Rückwand gekoppelt ist. Dabei nehmen Retabel wie das Landshuter eine wichtige genetische Vorstufe ein, ohne daß dieser Aspekt hier näher untersucht werden soll.

Innerhalb der erhaltenen Preuß-Retabel lassen sich im Grunde genommen nur die Eibelstädter Rahmenaltäre vergleichen, die in ihrer schweren Tektonik schon eine Vorstellung davon abgaben, welche Bedeutung Preuß dem Rahmen beimessen konnte. Sonst pflegt Preuß ja die Altarbilder nicht zu rahmen, sondern dem mittleren Triumphbogen einzupassen. Diese vermutliche Ausnahmestellung des Bildhausener Rahmens innerhalb der Preuß-Altäre könnte als Indiz dafür gewertet werden, daß tatsächlich an keine vollständige Rückwand gedacht war, in die ja, wie am Hochaltar der Marienkapelle (K 30) geschehen, eine Öffnung für das Bild hätte geschnitten werden können.

Wenn zuvor der Marienaltar (K 21) in Erinnerung gerufen worden war, dann geschah dies noch aus einem ganz besonderen Grund, der die Aufstellung der Assistenzfiguren betrifft. Während die inneren über den Innensäulen stehen, sind die äußeren nicht, wie es den Anschein hat, über den daneben liegenden, äußeren Säulen postiert, sondern über den vorgezogenen Säulen! Die Isokephalie wird schlicht durch einen niedrigeren Sockel für die vorderen Figuren erreicht. Diese Ausnutzung perspektivischer Gesetze war ja am Marienaltar im Dom in besonders feinfühligter Manier zum Tragen gekommen. In Bildhausen geschah es wahrscheinlich ebenfalls nicht aus lustvoller Demonstration eigener Gelehrsamkeit, sondern (wie im Katalog vermutet) aus der praktischen Notwendigkeit heraus, daß in der Bildhausener Apsis die Außenfiguren in der hinteren Ebene mit dem Chorgewölbe kollidiert wären. Die heute noch sichtbaren Abschrägungen der äußeren, hinteren Gebälkleisten belegen, daß Preuß den zur Verfügung stehenden Raum restlos ausnutzte. Unserem rekonstruierenden Grundriß des Bildhausener Hauptchores mit dem Preuß-Altar liegen diese Beobachtungen zugrunde.

Um die kunsthistorische Stellung von Bildhausen genauer festlegen zu können, ist ein Blick auf eine andere Gattung, die der flämischen Grabmäler, aufschlußreich. Die von den flämischen Bildhauern Jerome Duquesnoy, Luc Faidherbe und Jean Delcour geschaffenen Bischofsgrabmäler Triest, Creusen und d'Allamont in Gent und Mecheln (zwischen 1650 und 1670) weisen vor allem in der figürlichen Inszenierung Parallelen zu Bildhausen auf und damit auch zu Wechterswin-

kel, während die Architektur dieser Grabmäler nur darin mit dem Preuß-Retabel vergleichbar ist, als sie ebenfalls die Seitenfiguren zum Teil umstellt¹⁰⁷⁷. Diese dreiteiligen, bühnenartigen Architekturen stellen die Seitenfiguren zunächst noch in den Seitenjochen parallel zur Grabmalswand auf, um dann im nächsten Beispiel schon um neunzig Grad gedreht vor die seitlich vorgezogenen Wangen zu treten, von wo aus sie gegenüber der in der Mitte betenden Bischofsfigur viel überzeugender agieren können als zuvor noch aus den seitlichen Jochen heraus. Diese im rechten Winkel gegenüber der Rückwand vorgezogenen Wangen sind nun ihrer Architektur und Form nach nicht mit den Bildhäuserer Säulentriaden zu vergleichen, wohl aber der Effekt, wie sie die in den entstandenen Winkel gestellten Figuren in den thematischen Kontext des Ganzen einfügen. Während in Wechterswinkel und Bildhausen die Figuren frontal aufgestellt sind und nur in Kopfwendungen mit dem mittleren Hauptthema mehr oder minder überzeugend korrespondieren, sind die Aktionen der Seitenfiguren von den flämischen Bildhauern konzentriert und anschaulich auf die mittlere Hauptfigur gerichtet.

20 Neben dieser gewissermaßen introvertierten flämischen Auffassung, die dem Betrachter eine in sich geschlossene Szene vorführt, haftet den Aufstellungen der Figuren in Wechterswinkel und Bildhausen in ihrer starren Rechtwinkligkeit noch deutlich die überlieferte Tradition an, wenn man auch sofort hinzufügen muß, daß hier im deutschen Retabelbau erst das 18. Jhd. Neuerungen schafft, z.B. in den szenisch arrangierten Altären der Asam. Selbst dort, wo es leicht gewesen wäre, im über halbkreisförmigen Grundriß errichteten Marienaltar (K 21), hatte Preuß die Hauptstatuen nicht in ihrer Gesamtheit dem Altarblatt zugeordnet, sondern in zaghaft rhetorisch gemeinten Gesten teils dem Betrachter, teils dem Bild zugewendet. In Bildhausen blicken die beiden Hauptheiligen indifferent und in gleicher Manier ungefähr in Richtung Mensa. Eine zwischen Altarblatt und Betrachter vermittelnde Rhetorik fehlt also. Nicht einmal ein dem Franziskus des Marienaltars vergleichbare konzentrierte Kraft vermochte der vermutlich ausführende Geselle Johann Ammon diesen Statuen mitzugeben. So klappt also zwischen der schwächlichen Konzeption und Ausführung der Hauptfiguren einerseits und der heroischen Ummantelung dieser Figuren mittels Säulentriaden andererseits eine für Preuß schwer verständliche Diskrepanz, die nur in der erkennbaren wie überlieferten Tatsache eine Erklärung findet, daß Preuß als überwachender Leiter des Projektes seinen beiden Gesellen zu viel freie Hand ließ, während er sich persönlich offenbar stärker für den gleichzeitig entstehenden Hochaltar in Wechterswinkel engagierte, für den er drei eigenhändige Figuren schuf. Nirgends wird der Mangel der Preuß'schen Statuen an lebendiger Ausstrahlung spürbarer als hier innerhalb der machtvollen Säulenstellung, aber umgekehrt wird auch nirgends an-

schaulicher, welche Bedeutung Preuß der architektonischen Konzeption seiner Retabel beimaß.

So konsequent Preuß seine jeweiligen Altarinventionen vorführt, so wenig scheint er sich um eine durchgehend einheitliche Sprache im Detail bemüht zu haben. Wenn man beispielsweise in Wechterswinkel an allen nur denkbaren Orten Ausfachungen mit Leisten angebracht hatte, die in Bildhausen nicht in Erscheinung treten, so könnte man versucht sein, dies den verschiedenen ausführenden Schreibern Kändler und Ochs zuzuschreiben, zumal aus seinem Oeuvre keine zwei Werke exakt übereinstimmende Details aufweisen, weshalb die Annahme naheliegt, Preuß hätte die Ausführenden nicht allzu straff kontrolliert. Aber da Preuß sich bei seinen architektonischen Großformen für die Retabel ebenfalls nicht zu wiederholen schien, darf auch mit besseren Gründen argumentiert werden, daß ihm auch an Variation der Details lag.

Dieses Problem hängt vielleicht noch mit einem weiteren Komplex zusammen, der schon einmal im Zusammenhang mit der Retabelplastik angesprochen worden war, nämlich dem der Entwurfs- und Werkzeichnungen. Während aus der Tatsache, daß verschiedene Gesellen ganz verschieden vom Stil des Meisters an ein und demselben Werk arbeiten konnten (Bildhausen, Wechterswinkel), der Schluß gezogen wurde, daß Bozzetti oder genügend präzise Entwurfszeichnungen im Retabelbau des 17. Jhd. noch nicht die bestimmende Rolle, die ihnen das 18. Jhd. beimaß, spielten, kann für die Retabelarchitektur mit gleichem Recht Ähnliches geschlossen werden, wenn man für die unterschiedlichen Details eine Erklärung finden will. Wohl ist für Preuß bekannt, daß er in Einzelfällen sowohl für plastische Werke (Neptun, K 1) als auch für Architekturdetails (Kapitelle des Ehrenberg-Grabmals, K 28) Modelle aus Ton anfertigte, doch darf dies wohl nicht verallgemeinert werden. Gleiches gilt gewiß für das althergebrachte, für das Ehrenberg-Grabmal und das Fuldaer Portal überlieferte Verfahren, den Entwurf vorher in ganzer Größe auf Holz oder der Wand vorzureißen, zumal nirgends hervorgeht, bis in welche Einzelheiten dies gehen konnte. Aus der Unwissenheit heraus, ob Preuß zwar genaue, aber der Variation zuliebe unterschiedliche Details von Fall zu Fall vorzeichnete, oder ob er den ausführenden Meistern freie Hand ließ bzw. sie nicht genügend kontrollierte, muß diese Problematik in der Schwebe bleiben. Jedenfalls sind zu wenige Denkmäler erhalten, um auch in den zierenden Architekturdetails, d.h. in ihrer Form, nicht in ihrer Funktion (!), den Stil des Meisters erkennen zu wollen.

Karmelitenkirche

Sein letztes großes Werk, der 1687 für das arme Kloster der unbeschuhten Kar-

58 meliten (Reurer, K 41) von Bischof Guttenberg gestiftete Hochaltar, verbrannte 1945. Im Katalog wurde zumindest der Entwurf für Preuß in Anspruch genommen, da Zweifel angebracht sind, ob Preuß zu diesem Zeitpunkt noch lebte, oder sich in Würzburg aufhielt. Von den Statuen jedenfalls scheint mir im Gegensatz zu Kempfer, der noch die Originale beurteilen konnte, nichts von Preuß zu stammen, wenn man Wechterswinkel und das letzte greifbare Werk, das Stromberg-Epithaph (K 39) als Maßstab nimmt.

78a Unser Grundriß dieses Riesenwerks (ca. 9 mal 14m) ist eine Rekonstruktion, die vor allem die in Bildhausen erkennbare rastermäßige Aufteilung in Quadrate voraussetzt, mit deren Hilfe Preuß hier die Säulenstützen und die Gemäldebreite in ein Verhältnis von 3:4:3 setzt. Wie in Bildhausen bilden je drei glatte Säulen (die 1787 ursprünglich gewundene ersetzten) eine Gruppe, jedoch nicht eine selbständige, da jede einzelne einer reich mit abgestuften Pilastern belegten Rückwand prostyl zugeordnet ist. Die mittlere springt dabei soweit vor, daß sie mit den beiden übrigen ein gleichseitiges Dreieck bildet, welches sich hier nicht, wie in vielen anderen Fällen¹⁰⁷⁸, um einen Pfeilerkern gruppiert. Jede Säule springt einzeln vor, so daß ihre Gebälkstücke sich auch nicht kreuzen. Erst das oberste Kranzgesims verbindet alle zu einer Figur, wobei über der mittleren Säule ein Segmentgiebelfragment diese hervorhebt. Dies geschah gewiß nicht deshalb, weil die Mitte sich besonders zur Betonung eignet - in Bildhausen lagen die Giebelfragmente über den inneren Säulen - sondern um die für ein Preuß'sches Retabel außerordentliche Breite zu mildern, indem diese mittlere, ins Auge springende Säule sich weit nach oben reckt¹⁰⁷⁹. Wie in Wechterswinkel stehen die Säulen auf einzelnen hohen Piedestalen.

Das auf dem Photo sichtbare Altargemälde, eine Kopie nach dem Gemälde Abraham Diepenbecks für die Genter Karmelitenkirche, gehörte gewiß nicht zum ursprünglichen Bestand, da das nur mit einer Leiste gerahmte Bild in seiner Übergröße fast die Architektur sprengt. Vielmehr darf darunter ein wie in der Marienkapelle (K 30) von der Architektur umfaßtes Gemälde (das wie das Auszugsbild von Onghers gemalt worden sein könnte) vermutet werden, das durch Einziehungen und Schweifungen das Hauptgebälk überspielte. Die dazu notwendigen Umrahmungen sind auf dem Photo über und neben dem Gemälde noch gut erkennbar, insbesondere der oben abschließende Giebel. Das Retabel gehört also wie viele andere Preuß-Altäre dem Portaltypus an, da die Rückwand für das Gemälde eine Öffnung bildet.

Außer dem klassizistischen Tabernakel Wagners, sowie seinen vier Evangelisten im Untergeschoß, dürfte alles übrige der Entstehungszeit angehören, also auch das gesamte Obergeschoß, welches sich ähnlich wie in der Marienkapelle

aufbaut. Hier ist es eine außerordentlich kräftige Doppelrahmenkonstruktion, deren bügelförmiger Giebel das von vier Engeln in der Schwebe gehaltene Wappen des Stifters Guttenberg schmückt. In der Marienkapelle war dies in gleicher Weise, aber etwas tiefer geschehen.

Dieses Obergeschoß weist fast die gesamte ornamentale Dekoration auf, nämlich Fruchtgebilde, Festons aus Früchten und Lorbeer, Girlanden sowie versteckt kleine Akanthusvoluten, während im Hauptgeschoß lediglich in der hintersten Pilasterebene lange Festons angebracht sind, bestehend aus Früchten und der Guttenberg-Rose, die auch auf den Gebälkköpfen erscheint, Hinweis für die originale Anlage dieser Konstruktion.

Original scheint mir auch die Aufstellung der vier Figuren im Obergeschoß zu sein, was im Gegensatz zu der seit Niedermayer akzeptierten Überlieferung steht, die beiden größeren Statuen Johannes des Täufers und des hl. Gottfried (Namenspatrone des Stifters) seien erst anläßlich der Renovation von 1787 nach oben versetzt worden. Zum einen stehen diese beiden, wie auch die etwas kleineren an den hinteren Außenseiten hoch gestellten Theresa von Avila und Johannes vom Kreuz, auf Konsolen, die Preuß auch am Marienaltar (K 21) und am Ehrenberg-Grabmal (K 28) benutzt hatte, und zum anderen weist der ausgestreckte Arm des Täufers, gerade wie in unzähligen italienischen Gemälden des 15. und 16. Jhd. mit der Darstellung der Sacra conversazione, auf das Jesuskind im Arm der Muttergottes, welche zentral das Auszugsbild mit der Übergabe des Skapuliers betont. Dies bedeutet einen Bruch mit der fränkisch-deutschen Tradition, derzufolge mir solche Fernbezüge nicht nachweisbar sind, aber da Preuß für den betenden Ehrenberg schon einmal eine spezifisch italienische Auffassung vortragen wollte, ist dieses Motiv darüber hinaus noch als weiteres Indiz für die Preuß'sche Urheberschaft zu werten.¹⁰⁸⁰

Wenn man nun nicht annehmen will, daß auch das ursprüngliche Hauptbild eine Maria mit Kind aufwies, muß der Täufer von Beginn an oben gestanden haben. Unten sind jedenfalls auf den Photos keine mit Bildhausen oder Wechterswinkel vergleichbaren Volutenkonsolen für etwaige Statuen erkennbar. Wagner stellte seine Evangelisten auf neue Podeste außerhalb des Altars, bzw. auf diagonal zwischen den Innen- und Mittelsäulen gelegte Bretter, die gewiß nicht aus dem 17. Jhd. stammen und überdies der Preuß'schen Vorliebe für rechtwinklig aufgebaute Grundrisse widersprechen. Immerhin wäre es denkbar, daß die Renovateure vorhandene Volutenkonsolen mitsamt darauf stehenden Figuren entfernten. Als Fazit dieser Überlegungen bleibt die Erkenntnis, daß wir nicht wissen, ob neben den vier oberen Statuen noch weitere Heilige im Hauptgeschoß existierten. Der Grundriß erlaubt jedenfalls, Preuß'schen Prinzipien entsprechend, je eine Statue

vor den mittleren Säulen.

Die oberen Statuen postieren sich auf Konsolen über den mittleren Säulen zu Seiten des Auszugsbildes, auf das sich jedoch nur der Fingerzeig des Täufers eindeutig bezieht, während der hl. Gottfried gegenüber weder zum Gemälde noch zum Betrachter eine erkennbare Haltung einnimmt. Wie die Hauptstatuen in Bildhausen wendet er sich in eine unbestimmte Ferne, was auch für die beiden kleineren Statuen gilt, die wegen des ausladenden Kranzgesimses der Chorarchitektur nicht unmittelbar über den Außensäulen stehen, sondern etwas zur Mitte hin versetzt. Sie sind durch sehr hohe, schlanke Postamente gegenüber den größeren, aber tiefer stehenden Stifterpatrone so weit emporgehoben, daß nicht mehr Isokephalie wie in Bildhausen entsteht, obgleich die oberen Figuren auch in der hintersten Ebene stehen. Daß Preuß für Haupt- und Auszugsstatuen unterschiedliche Größen verwendet, verbindet ihn mit der Tradition, hat aber auch einen anschaulichen Grund: Die Preuß'schen Auszüge sind äußerst knapp bemessen, durchaus nicht als Geschoß gemeint, weshalb dort gleichgroße Figuren wie im Hauptgeschoß zu Disharmonien führen würden, z.B. in Bildhausen. Um so ungewöhnlicher mutet es daher an, wenn hier im Auszug zweierlei Figurengrößen begegnen. Das spräche, falls die Photographie die unterschiedlichen Höhen nicht vortäuscht, ja fast für die von Niedermayer überlieferte Ansicht, die Namenspatrone hätten ursprünglich unten gestanden. Bei genauerer Betrachtung blieb Preuß angesichts der baulichen Situation gar nichts anderes übrig, als die vier Figuren verschieden groß zu dimensionieren und sie auf verschiedenem Höhen- und Tiefenniveau aufzustellen. Die hinteren können wegen des Chorgebälks nicht tiefer stehen und wegen der Verhältnismäßigkeit zum Auszug auch nicht größer ausfallen, was wiederum den tiefer und weiter vorn stehenden Statuen nicht schadet, da diese sich nicht nur gegen die großen Giebelfragmente behaupten müssen, sondern auch gegen das höher sitzende Auszugsgemälde mit seinem mächtigen Rahmen.

Wie am Marienaltar im Dom oder in Bildhausen wird das Bestreben sichtbar, die gesamte zur Verfügung stehende Fläche zu füllen. Diesem Zweck entsprechen nicht nur die sechs Säulen, sondern auch in besonderem Maße die oberen Figuren, die die sonst leeren Flächen zu Seiten des Auszuges füllen. In einem anderem Sinne kaschieren die mittleren Hauptfiguren eine Schwachstelle der Konstruktion, nämlich den Übergang vom Haupt- zum Auszugsblatt, was in Bildhausen die innen liegenden Giebelfragmente bewerkstelligen, die hier aus nicht minder wichtigen Gründen in die Mitte versetzt werden mußten. In allen diesen Macheschaften äußert sich der pragmatische Geist unseres Bildhauers, der aus der gegebenen Situation stets das Beste zu machen versucht.

Noch eine andere Überlegung kann die Aufstellung der Statuen im oberen

Bereich begründen. Dort erhalten sie durch die seitlichen Thermenfenster allerbestes Licht, was für die späteren Wagnerfiguren nicht gilt. Nimmt man hinzu, daß die ursprünglichen Spiralsäulen wegen ihres ausladenderen Umfanges unten aufgestellten Figuren noch weniger zur Geltung verholfen hätten, dann bleibt die Vermutung nicht aus, daß unten keine Statuen vorgesehen waren. Die Wucht und Menge der Säulen hätte sie erdrückt, was sogar die aktionsreichen Evangelisten Wagners zwischen den klassizistisch glatten Säulen noch zu spüren bekommen.

Wie schwierig sich Statuen innerhalb solcher Säulenfigurationen behaupten, beweisen die vier Hauptstatuen in den Interkolumnien des sechssäuligen Hochaltars für die Innsbrucker Stiftskirche Wilten (1665 von Paul Huber)¹⁰⁸¹, wo sie sich keine Geltung verschaffen können. Dort stellen sich, Würzburg vergleichbar, je drei zu einem Dreieck, die, anders als in Würzburg, jeweils eine größere Breite als das Hauptgemälde einnehmen, welches also die Übermacht der Säulen ebenfalls zu spüren bekommt. Für die Statuen sind zu Seiten der mittleren Säule schmale Postamente angebracht, die auch im Gebälk als Abtreppe auftauchen, weshalb der prostyle Charakter aller Säulen nicht recht zum Ausdruck kommt. Der traditionelle Pfeilerkern hinter der mittleren Säule scheint jedoch zu fehlen. Wie Preuß betont auch Huber die mittlere Säule mit Giebelfragmenten, auf denen effektiv geflügelte Engel lagern, die hier einen ähnlich schlank machenden Effekt erfüllen wie die Preuß'schen Hauptfiguren. Anderer figürlicher Schmuck fehlt im Auszug. Alles in allem muß dieses die gerade Chorwand bis zum Plätzen füllende Retabel gegenüber dem Reurer-Altar als ungeschlachtet und weniger durchdacht beurteilt werden, zumal das schmale Hauptbild das Hauptgebälk auch nicht durchbricht, sondern lediglich bis auf ein schmales Gesims aushöhlt.

Andererseits muß der Reurer-Altar nicht an diesem, sondern an neueren, moderneren Konstruktionen gemessen werden, wie sie z.B. Giovanni Battista Colomba 1682 im Hochaltar für St. Florian geschaffen hatte, dessen einzelne Säulenglieder sich in freier Richtungswahl von der Rückwand lösen, die bis dahin vorherrschende Rechtwinkligkeit also ablösen und damit einen Grundstein für das Retabel des 18. Jhd. legen¹⁰⁸². Der im erhaltenen Pergamentriß Colombas aufgezeichnete Retabelgrundriß verrät, daß italienische Barockarchitektur und nicht der herkömmliche cisalpine Altarbau Pate gestanden hat, was vor allem in dem polygonen Pfeilerkern sichtbar wird, der die Säulen verteilt. Im Aufriß geht dieses Werk jedoch noch traditionelle Wege, indem das deutlich ausgebildete Hauptgebälk Haupt- und Auszugsgemälde strikt trennt. Die von Preuß in der Marienkapelle, in Bildhausen und am Reurer-Altar verwirklichte engere Verbindung beider Gemälde war nicht Ziel dieses Meisters. Auch in der traditionellen frontalen Aufstellung der Statuen zwischen den Säulen, zudem auf erhöhenden Piedestalen, verfolgt

er keine neuen Wege.

Da in Franken vor 1690 keine vergleichbar säulenreichen Retabel zum Vergleich herangezogen werden können, soll nur noch ein kurzer Blick nach Norddeutschland geworfen werden. Dort entsteht 1683/84 in der Kirche zu Marienmünster der Hochaltar des Bildhauers Paul Gladbach, der ihn allerdings nicht selbst entworfen haben wird¹⁰⁸³. Je drei Säulen gruppieren sich hier nach bewährtem Muster um einen Pfeilerkern, während die unteren Hauptstatuen außerhalb des Altars über den seitlichen Durchgangsbögen aufgestellt wurden. Das eigenständig gerahmte Hauptbild hebt mit seinem Rundbogen das ausgedünnte Gebälk ein wenig an. Der Aufsatz ist als zweites Geschoß aufgefaßt und in ähnlicher Weise wie unten gestaltet, nur etwas kleiner, wobei die mittlere Hauptsäule über der unteren Innensäule in Superposition steht. Das Gemälde liegt wie das untere der Rückwand auf. Hier oben versammeln sich vier in der Größe mit den unteren identische Heilige, und zwar über den äußeren Säulen. Auf Giebelfragmente ist also verzichtet.

Die Aufteilung zwischen Stützen und Bildbreite entspricht Würzburg wie auch das unmittelbare Übereinander der beiden Gemälde. Dennoch wirkt dieser Altar neben Würzburg überschwer, erdrückend in seiner schwerfälligen Architektur. Das liegt nicht zuletzt an der eigenwilligen Rolle, die die seitlichen Statuen über den Durchgängen spielen. Sie sind nämlich so hoch gehoben, daß sie fast bis zum Hauptgebälk reichen und solchermaßen nehmen sie zusammen mit den plastischen Volutenwangen an den Außenseiten, die ihren Schwerpunkt im oberen Drittel haben, dem gesamten Retabel die Höhe, ziehen es in die Breite, und von oben drücken die dort zu großen Statuen auf das Hauptgeschoß, so daß letzteres als Gesamtform eine amorphe Pyramide dominiert.

Diese nicht nur dort, sondern überall von den flämischen Stammländern bis nach Sachsen verbreitete schwerfällige Architektur, zu der sich überquellende, zähe Ornamentik gesellt, ist von der schlanken, auch sinn- und wirkungsvoller proportionierten Preuß-Architektur ebenso weit entfernt wie die in der Regel aus Holz geschnitzten süddeutschen Retabel mit ihren stärker der Tradition verhafteten Schemata, die oft von reicher Ornamentik überlagert werden.

Nachfolge und Bedeutung

Colomba, wie auch einige andere italienische Stukkateure, z.B. der in Ebrach tätige Giovanni Battista Brenno, bringen den Retabelgrundriß in Bewegung¹⁰⁸⁴. Das erste fränkische Beispiel nach dem Peter-und-Paulsaltar und dem Marienaltar des Preuß dürfte der vom Würzburger Bildhauer Johann Caspar Brandt geschaffene Hochaltar (1691/93) der Veitshöchheimer Pfarrkirche St.Vitus sein, der noch ganz

bescheiden die beiden Säulen diagonal nach außen vom Altarzentrum wegrichtet¹⁰⁸⁵. Während dieser Meister in seinen anderen Altären und auch seinem Hauptwerk, dem Hochaltar für Stift Haug, an dieser diagonalen Ausrichtung festhält¹⁰⁸⁶, orientiert sich der langjährige Preuß-Geselle Johann Michael Rieß an der rechtwinkligen Konzeption seines Meisters. Das verraten seine Nebenaltäre für Stift Haug sowie die hier erstmals mit ihm in Verbindung gebrachten Nebenaltäre in Reupelsdorf, die aus Kloster Münsterschwarzach stammen¹⁰⁸⁷. Im Grundriß zeigen sie, wenn vier Säulen vorhanden sind, eine Wechterswinkel vergleichbare Anlage, wobei die Säulen in einem Fall jedoch wie in Bildhausen mit einem durchgehenden, gewinkelten Gebälk verbunden sind, während im Aufriß die Altäre der Marienkapelle und des Reurerklosters vorbildlich waren, was vor allem die portalmäßige Fassung der Gemälde und ihre das Hauptgebälk durchbrechende Funktion betrifft.

71;72
73

Der figürliche Schmuck konzentriert sich völlig auf die kleinen, weil gemäldelosen Auszüge, während sonst auch das Hauptgeschoß starken, applizierten Akanthusschmuck und Blütenfestons aufweist¹⁰⁸⁸. Das Dekorative tritt bei Rieß in den Vordergrund, worin sich besonders der 1690 datierte (1945 verbrannte) Joh. Baptist-Altar im Stift Haug auszeichnet¹⁰⁸⁹. Der strengen, modulhaften Aufteilung des Grundrisses, wie es die Retabel in Bildhausen und der Reurerkirche erkennen lassen, folgt Rieß nicht. Er kompiliert aus Preuß'schen Motiven verschiedener Herkunft.

71

Im ausgehenden 17.Jhd. wäre auf fränkischem Gebiet nur noch ein Werk, der schon genannte Hochaltar in der Eibelstädter Pfarrkirche (ca.1695) zu erwähnen, dessen Grundrißdisposition sich an Wechterswinkel anlehnt, aber in derart verwässerter Form, daß die Hauptstatuen nicht vor, sondern wieder zwischen die auseinander gerückten Säulen zu stehen kommen¹⁰⁹⁰! Das portalartig umfaßte Gemälde von Onghers durchbricht wie bei den Preuß-Altären das Hauptgebälk.

75

Daß Preuß'sches Gedankengut gerade hier anzutreffen ist, verwundert nicht, da Preuß schon 1661 zusammen mit Onghers einen Hochaltar-Entwurf für diese Kirche abliefern sollte (Q 80). Ob es so weit kam, wissen wir nicht. Immerhin wäre es denkbar, daß die ausführenden Schreiner 1695 diesen Entwurf benutzten. Wenn sie den Grundriß wortwörtlich übernommen hätten, liegt der überraschende Gedanke nicht fern, daß Preuß zu seiner Wechterswinkeler Säulen-Figuren-Konfiguration nicht ohne eigene Vorstufen gelangte. In der Genese dieses Werkes wurden ja dreijochige Triumphbogenretabel vorausgesetzt, deren Säulenstellung dann eine Verdichtung erfuhr. Eibelstadt könnte dafür ein, wenn auch unsicheres, Indiz liefern. Eine solche Annahme jedoch, sollte sie sich je beweisen lassen können, widerspräche der hier vertretenen These, die Preuß'sche Retabelarchitektur lasse

in ihren charakteristischen Hauptzügen keine Entwicklung erkennen.

118b Aus dem 18. Jhd. ist mir nur ein einziges Beispiel bekannt, das Preuß'sche Gedanken aufgreift, wenn auch halbherzig. Es handelt sich um den angeblich aus der abgebrochenen Würzburger Ignaziuskapelle stammenden linken Seitenaltar in Langendorf bei Hammelburg (ca. 1710), dessen Hauptfiguren Johann Evangelist und Jacobus Major - die stilistisch auffällig den von Jacob Auvera für die Würzburger Neumünsterfassade geschaffenen Steinfiguren gleichen - von einer mit Bildhausen vergleichbaren Säulentrias umstellt werden¹⁰⁹¹. Diese Kolonnaden stehen freilich nicht mehr im rechten, sondern in einem stumpfen Winkel zur Retabelrückwand, die hier deutlich ausgebildet ist, weshalb das Gemälde auch nur aufgeheftet erscheint, überdies auch das Gebälk nicht durchbricht. Die Statuen erheben sich nunmehr über halbkreisförmigen Piedestalen, welche in Franken vielleicht über Thüringen und die Rhön, wo sie auf dem Volkersberg erstmals auftauchen, heimisch geworden sind¹⁰⁹².

Dieses vereinzelt Beispiel kann jedoch nur als Ausnahme von der Regel gelten, welche lautet: Preuß besitzt im fränkischen Retabelbau keine direkten, unmittelbaren Nachfolger, welche seine Gedanken aufgegriffen und weiterentwickelt hätten. Sein "Einfluß" ist anderer Art.

63 Mit der Errichtung des Würzburger Domhochaltars (K 45) tritt ein zwar alter, aber in den neuen halbkreisförmigen Grundriß gewandelter Altartyp, der Baldachin, einen besonders für Franken unübersehbaren Siegeszug an. Ein Baldachin ist nun aber, über quadratischem oder halbkreisförmigem Grundriß, jedesmal eine Freistützenkonstruktion, die speziell in Würzburg vielleicht nicht ganz ohne Einfluß des Preuß'schen Marienaltars (K 21) im Dom entstand, so paradox dies wegen seines Wandcharakters klingen mag¹⁰⁹³. Die Wandlung des quadratischen, von Bernini und Borromini für die Vierung von St. Peter geschaffenen Baldachins zum Baldachin über halbkreisförmigem Grundriß ist keine selbstverständliche, unmittelbare, wie oft dargestellt¹⁰⁹⁴, aber konsequente, wenn man die Aufstellung dieser cisalpinen Baldachine im Chorhaupt bedenkt. Hier haben ohne Zweifel alte Sehgewohnheiten eingewirkt, den Chor mit dem Hochaltar möglichst auszufüllen, nicht nur besserer Einsehbarkeit wegen, sondern auch der Bedeutung des dort ausgestellten allerheiligsten Sakramentes halber.

20 Der Preuß'sche Marienaltar, als Konchenaltar im Grund- und Aufriß dem Domhochaltar in gewissem Ausmaß verwandt, könnte für die Planer des Baldachins als Anschauung gedient haben, wie eine überdachte Viersäulenkonstruktion über halbkreisförmigem Grundriß wirkt. Der Hauptunterschied, die Wandhaftigkeit des Marienaltars und die nicht konzentrisch, sondern getrennt laufenden Bögen der Bekrönung, dürften die damaligen Betrachter nicht irritiert haben, denn daß

304

Berninis Baldachin historisch als primäres Muster diente, wie es Bischof Greiffenklau noch einmal um 1700 hervorhob, steht fest¹⁰⁹⁵. Genau so sicher ist aber auch, daß die Würzburger von Anfang an etwas speziell auf ihren Dom Gemünzes haben wollten, wozu nicht nur ein durch testamentarische Verfügung gestifteter Tabernakel mit Silberbüsten gehörte¹⁰⁹⁶, sondern recht bald schon nach dem Preuß'schen Hochaltarmodell (K 45) eine Herzogskrone als bekrönender Abschluß. Jene orientierte sich gewiß an der französischen Krone, die der Baldachin-Hochaltar im Straßburger Münster 1685 erhalten hatte¹⁰⁹⁷. An eine weitgehende Kopie des römischen Vorbildes, wie sie Glesker für den Bamberger Dom geschaffen hatte, war also nicht gedacht. Nur zu oft liest man während der langen Planungsperiode, daß man sich noch hier und da nach weiteren Mustern umsehen will, um schließlich für Würzburg daraus das Beste zu gewinnen. In den Konchenaltären von Randersacker (1704, B.Esterbauer) und der Festungskirche (1700, K.Stauf-fer)¹⁰⁹⁸ wird in der Tatsache, daß Grund- und Aufrisse letzten Endes vom Marienaltar abhängig sind, die Baldachinbekrönungen jedoch vom Domhochaltar, sichtbar, wie leicht damaliges Kunstverständnis verschiedene Retabeltypen zu integrieren vermochte¹⁰⁹⁹.

119a

115a
116b

Allerdings darf man in der Frage nach dem Wandel vom anfänglich auch für Würzburg über rechteckigem Grundriß gedachten Baldachin zum halbrunden, geöffneten neben dem Marienaltar nicht zwei weiter entfernte, aber kunsthistorisch näher liegende Baldachinlösungen aus dem Auge lassen, nämlich den 1685 entstandenen Hochaltar von A. Quellinus d.J. für St.Jaques, Antwerpen, und den Baldachinplan P.LePautres (1700) für Notre Dame, Paris, der überdies in eine Münze geschlagen worden war¹¹⁰⁰. Beide enthalten schon vollzählig alle Elemente des Würzburger Werks, angefangen mit dem halbkreisförmigen Grundriß, den Freisäulen samt Gebälk bis zu den bekrönenden, sich in einem Punkte treffenden Streben, wobei der Antwerpener allerdings schon um je eine seitliche Säule erweitert ist. Das tatsächliche Ausmaß ihrer Bedeutung für Würzburg bedarf einer speziellen Untersuchung, weshalb hier ihre bloße Erwähnung genügen soll.

Dieser vermeintliche Abstecher zielt geradewegs auf die Nachwirkungen einer Besonderheit mancher Preuß-Retabel ab, des immanenten Hanges zur Freistütze. Dieser war zwar am Marienaltar erst über den Domhochaltar sichtbar geworden, aber andere Retabel lassen ihn greifbar erkennen, insbesondere das von Bildhausen.

Die rudimentäre Rückwand läßt dort die Säulenstützen und den frei hervortretenden Bildrahmen gleichwertig nebeneinander erscheinen und gerade dies sind Merkmale zahlreicher Hochaltäre des 18.Jhd. Dazu gehört die nicht nur in Bildhausen beobachtete Durchbrechung oder Überwindung des Hauptgebälks, welches

seine horizontale, abschließende Funktion aufgibt, so daß Haupt- und Auszugsgemälde unmittelbar übereinander stehen. Nun ist die Rückwandlosigkeit nur selten ein Merkmal der Retabel des 18. Jhd. (Baldachine ausgenommen), was aber oft genug daran liegt, daß diese nunmehr im Gegensatz zum 17. Jhd. unmittelbar an die Apsiswand rücken, weil Altar- und Chorarchitektur verstärkt als Einheit betrachtet werden. Dennoch werden die Säulen frei beweglich und selbständig behandelt, ebenso wie das nunmehr vergrößerte Hochaltarblatt, das nun, ob selbständig oder einer Rückwand aufgelegt, in der Regel jedoch das Hauptgebälk durchbricht oder überlagert. Schließlich und endlich sind auch die Hauptstatuen aus der hinteren Retabelebene ganz nach vorn gerückt, oft genug wie in Bildhausen vor und neben den Säulen in gleicher Höhe plaziert, wo sie völlig frei mit dem Altarblatt oder dem Betrachter kommunizieren. Anstelle der Preuß'schen Rechtwinkligkeit dominieren Diagonalen, die den Hauptstatuen a priori den günstigeren Standort zwischen dem Bild, der Hauptsache, und dem Betrachter zuweisen. Freilich bevorzugt das 18. Jhd. nicht, wie Preuß, die Aufstellung der Hauptfiguren unmittelbar neben dem Altarbild, wenngleich es oft genug anzutreffen ist¹¹⁰¹.

Einige wenige Beispiele mögen diese Ansicht, die nicht Hauptgegenstand dieses Kapitels ist, illustrieren, wobei lediglich Franken und Süddeutschland berücksichtigt sind. Es muß nicht eigens betont werden, daß Preuß nicht realiter all den genannten und ungenannten Beispielen als Vorbild gedient hat, denn die unmittelbaren, klar erkennbaren Nachfolger sind, wie oben geschildert, rar. Es gilt, die Modernität seiner Konzeption aufzuzeigen.

In dieser Hinsicht erhellt selbst ein Hinweis auf den für das 18. Jhd. atypischen Asam-Hochaltar in Kloster Weltenburg¹¹⁰² das oben Gesagte. Er ist eine noch mit Wechterswinkel vergleichbare Triumphbogenkonstruktion, die hier im Gebälk mit der Chorarchitektur korrespondiert. In der geöffneten Arkade erscheint die plastische Gestalt des hl. Georg im Gegenlicht. Die vier Spiralsäulen sind jedoch nicht mehr der Retabelwand prostyl zugeordnet, sondern diagonal gestellten Pfeilerkernen, und zwar derart, daß die Säulen doch wieder orthogonal zur Rückwand stehen. Vor den Pfeilerkernen sind nun auf gleicher Höhe mit den Säulenbasen die Hauptstatuen plaziert, deren Kleinheit die Architektur riesenhaft erscheinen läßt. Dieser Einschub der glatten Pfeiler zwischen den Säulen hebt die Wirkung der berninesk bewegten Statuen, die sich ebenfalls rhetorisch dem Betrachter und dem Hauptgegenstand zuwenden, deutlicher hervor als die unruhigen Spiralsäulen.

Im Grunde entspricht die Säulen-Figurenkonstellation noch genau derjenigen von Philipp Dirrs Freisinger Domhochaltar (1624), nur um 180 Grad versetzt. Dieser vordere Teil entfernt sich also grundsätzlich nicht allzu weit von diesen bei-

den ausgesuchten und raren Beispielen des 17. Jhd. In Weltenburg dominieren jedoch die Stützen ungemein, denen gegenüber die Retabelrückwand im Grunde genommen nur dazu da ist, eine Lichtöffnung freizugeben. Alles in allem ist die Funktion der Architektur eine dienende, heroischer Rahmen und Bühne für die Inszenierung der christlichen Bilderwelt.

Ganz ähnlich können bei vergleichbar skizzenhafter Betrachtung drei erst-rangige Hochaltäre in Dießen, Rott oder Schäftlarn beurteilt werden, deren Mittelpunkt nun vollends von einem Gemälde beherrscht wird, welches von den Säulen und Statuen wie in Weltenburg flankierend unterstützt wird¹¹⁰³. Während Schäftlarn schon wieder zur Orthogonalität zurückkehrt, gruppieren sich in Dießen und Rott die Säulen in aufwendigen Schrägstellungen um einen Pfeilerkern, während die Statuen eine Position wie in Weltenburg einnehmen. Die Gemälde sind einer Rückwand auferlegt, durchbrechen aber das Hauptgebälk oder dünnen es zumindest aus. Eine abschließende Horizontale ist jedenfalls vermieden, wozu auch die herabströmende Plastik der oberen Region beiträgt. Eine lange Reihe weiterer Beispiele könnte angeführt werden, die alle nur eines beweisen würden, die zukunfts-trächtige Konzeption der Preuß'schen Retabel, insbesondere des ehemaligen Bildhausener Hochaltars in Unterelsbach.

In Franken können eine ganze Reihe von Retabeln gleicherweise wie diese süddeutschen beurteilt werden, obgleich hier der Baldachin im Würzburger Dom unübersehbar eine eigenständige Tradition begründet, die aber gerade die in Bildhausen angestrebten Wirkungen in einem endgültigen, reinen Ausmaß verwirklicht, insofern also auf gleicher Linie mit Bildhausen liegt. Zahlreiche fränkische Retabel, wie die bedeutenden Hochaltäre in der Karmelitenkirche zu Neustadt an der Saale, in Ebrach, Amorbach (Pfarr- und Abteikirche), im Würzburger Neumünster und Kloster Schöntal oder die kleineren in Oberleichtersbach, Volkensberg, Salz, St. Wolfgang bei Ochsenfurt, Kloster Altstadt, Gelderheim sowie Tüchelhausen betonen als Hauptsache das hoch aufragende Gemälde, dem Statuen und Säulen in diagonaler Ausrichtung unterstützend beigeordnet sind¹¹⁰⁴. Eine bedeutende Rolle spielen dabei die Schrägstellungen der seitlichen Stützen, die den Blick gewissermaßen auf das Hauptgemälde kanalisieren, konzentrieren. Den Beginn machen in Franken damit, wie eingangs geschildert, einige Altäre Johann Caspar Brandts, dem eine Preuß'sche Schulung nicht nachgewiesen werden kann, so der erst kürzlich für ihn gewonnene Hochaltar in der Veitshöchheimer Pfarrkirche (1691/93), der Hochaltar von Stift Haug und die aus Haßfurt stammenden Nebenaltäre in Prappach¹¹⁰⁵. Dann folgt der statuenlose letzte Langhausaltar des Würzburger Domes, der sich in Kleinochsenfurt erhalten hat (um 1700), mit seinem konzentrischen Grundriß¹¹⁰⁶. Die auswärtigen Stukkateure Kilian Stauffer (Hochaltar in

118a

110

111

114

113b Fährbrück 1695) sowie J.B.Brenno mit seinem Johannes-Altar in Ebrach (1693) und den großen Altären für die Bamberger Martinskirche sind von Anfang an auf dieses Schema festgelegt, das das Altarbild in einer halbkreisförmigen oder polygonen Bewegung umfaßt¹¹⁰⁷. Preuß'scher Einfluß ist dabei, wie schon mehrfach betont, direkt nicht nachweisbar. An keinem dieser Beispiele könnte überzeugend der Nachweis erbracht werden, daß ihre Statuen-Stützenkonfiguration sich formal und unmittelbar auf Preuß'sche Vorlagen bezöge. Aber der Effekt, die Intention ist vergleichbar. Und in seiner Art ist Preuß in vielen Fällen dem angestrebten Ziel näher als manch einer seiner Nachfolger, denen Pracht und Glanz oft mehr bedeuten als eine durchdachte Lösung des Ganzen.

In der Zielgerichtetheit seiner Retabel, sprich der höchst wirksamen Präsen-
tation des Hauptthemas, dem alle Teile dienend untergeordnet sind, folgt Preuß
barocken Prinzipien. In noch höherem und bezeichnenderem Ausmaß kommen sie
in der Gleichwertigkeit aller Bestandteile zum Ausdruck, in der Art, wie Statuen,
Säulen und Gemälde äquivalent behandelt werden, auf der Grundlage einer klassi-
schen Architektur, die allen Teilen den ihr gemäßen, folgerichtigen Ort zuweist.
Der Begriff Klassik mag angesichts Italiens oder gar Frankreichs deplaziert er-
scheinen, da oft genug kleinteiliges "manieristisches" Detail für partielle Unruhe
sorgt, doch ist, zumindest für deutsche Verhältnisse, die Gesamtwirkung stets
eine beruhigte, barocke.

Die Preuß'schen Retabel haben deutlich erkennen lassen, welchen Einfluß italienische, insbesondere venezianische Vorbilder erlangten¹¹⁰⁸. Das geschah nicht nur motivisch oder zitathaft, sondern wesenhaft, verstandesmäßig. Nicht Kopien, sondern weiterentwickelte Retabeltypen kamen zutage, die in ihren nunmehr einheitlich durchdachten Komponenten - Säule, Statue und Gemälde, für die zusammen Italien kein nennenswertes Muster geliefert hatte - wichtige Konzeptionen des 18. Jahrhunderts vorwegnahmen.

Seine Grabmäler dagegen geben sich da insgesamt traditioneller, eben deutsch, wie es dieser Gattung des geistlichen Grabmals anscheinend von vornherein anhängt. Doch sind Neuerungen, Brüche mit überkommenen Mustern unübersehbar. Dieses Verhältnis von Traditionsverbundenheit und Innovation, das bei den Retabeln weniger wichtig erschien, soll hier eine knappe Darstellung erfahren. Sie wird erläutern, in welchem Ausmaß die Bildhauer in dieser speziellen Gattung des geistlichen Grabmals freie Hand genossen, in wie weit sie Traditionen inhaltlicher wie formaler Art stärker zu respektieren hatten.

Ich glaube, mich hier auf die drei großen Grabmäler Ehrenberg (K 28), Rieneck (K33) und Stromberg (K 39) beschränken zu können, da die Grabsteine in Bronnbach (K 2. K 4) und der Festungskirche (K 31) zum Teil in der Auffassung der geistlichen Standfiguren dem späteren Rieneck angegliedert sind, bzw. für ihre Gattung nur soviel erweisen, als sie den Vorgängern durch Kontrapostik oder ein durchdachtes Standmotiv überlegen sind. Sie weisen in ihrer dekorlosen Kargheit, in ihrer Konzentration auf die menschliche Gestalt als Ganzes zurück auf Denkmäler der Fränkischen Frührenaissance, auf die Bronzeplatten der Nürnberger Vischer-Werkstatt und auch auf Riemenschneider. Alles schmückende Beiwerk, das das spätere 16. Jhd. in Form von Zierbögen, Kartuschen, großen Wappenschilden oder Inschrifttafeln in diese Gattung eingebracht und übermächtig hatte werden lassen, hat Preuß nun wieder verbannt. Selbst die Inschrift zieht sich - ganz mittelalterlich - auf die glatte Umrahmung zurück. Die Gestalt des Verstorbenen, seine Haltung, sein Auftreten und insbesondere der porträtartige Kopf dominieren. Während man sich bei der bischöflichen Grabplatte des Schönborn (K 31) der Porträtähnlichkeit sicher sein kann, dürften die beiden Bronnbacher Äbte, vor allem wegen ihrer verwandten Gesichtszüge, freier modelliert worden sein, was aber angesichts der gestochenen oder gemalten Vorlagen, die im Kloster gewiß minderwertiger waren als am bischöflichen Hof, nur zu verständlich wäre. In den übrigen Fällen orientierte sich Preuß, soweit nachweisbar, an Stichen oder Gemälden, an die er sich getreulich hielt¹¹⁰⁹. Der Respekt gegenüber diesen Vorlagen ist

37b

beachtlich. Er ist weit davon entfernt, in "seine Porträts" eigene Gedanken einzubringen, und wenn, dann geschieht dies im Nebensächlichen, in der Haarpracht des Rieneck z.B. Das ganzfigurige Grabrelief, das mit dem 17.Jhd. gewissermaßen ausstirbt, um erst gegen Ende des 18.Jhd. noch einmal kurz aufzuleben¹¹¹⁰, erlaubte also keine zukunftsweisende Wandlung mehr, außer der, im Rückgriff auf Vergangenes dem Verstorbenen durch würdevolles Auftreten unter Verzicht auf sekundäre Accessoires Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Im folgenden Jahrhundert reduzieren sich die Verstorbenen, sofern sie auf Grabplatten überhaupt noch dargestellt werden, auf kleine Bildnisse im Medaillon, die wiederum eines Rahmens bedürfen, der nunmehr wieder mit allerlei Symbolen des Totenkultes behängt wird. In der Konzentration auf die Figur wird ein für das Preuß'sche Grabmal charakteristischer Zug erkennbar, der auch die noch zu besprechenden Grabmäler Ehrenberg (K 28) und Rieneck (K 33) auszeichnet.

Stromberg-Epitaph

Einen ersten Schritt auf diesem Wege unternimmt Preuß selbst noch in seinem Spätwerk, dem Stromberg-Epitaph im Dom (K 39)¹¹¹¹. Anstelle der älteren, reliefierten Ganzfigur seines Gegenüber und Pendant im Südquerhaus, des Thüngen-Epitaphs (1629)¹¹¹², preßt Preuß jetzt den Stromberg in einen ovalen Medaillonrahmen, dessen Halbfigur die ältere Ganzfigur aber noch deutlich erkennen läßt, wobei nicht gesagt werden soll, daß die Figur des Stromberg von der des Thüngen abhängig ist.

Immerhin - die Preuß'schen Figuren müssen genau betrachtet werden, auch auf die Gefahr wachsenden Mißmutes hin - zeigen leichte Asymmetrien, die im Schulterumriß, den Armlängen usw. erkennbar sind, als wäre der Verstorbene gerade von links an die ovale Öffnung herangetreten. Daß tatsächlich ein Fenster gemeint ist und keine beliebige Begrenzung des Relieffeldes, deuten die scharfen, kantigen Übergänge ebenso an wie der plane Grund, auf dem der im Hochrelief gearbeitete Stromberg aufliegt. Das erinnert an römische Grabmalbüsten, doch fehlt diesem Propst die deutlich sichtbare Bewegung, jede sprechende Geste, alles Herausbeugen, das z.B. Berninis Büsten auszeichnet.

Preuß hat sich hierfür offenbar wieder an gemalten Vorbildern orientiert, wie sie z.B. in ganz ähnlicher Umrahmung im Passauer Dom stehen¹¹¹³. Ohne daß jene gemalten Dreiviertelporträts in der Haltung direkt als Vorbild bezeichnet werden können - allein die Arme entsprechen schon nicht mehr der traditionellen Stellung, wie sie das Würzburger Priesterbildnis zeigt - sind sie doch in der steifen, aufrechten Haltung dem Stromberg verwandt. Der Rahmen des Stromberg

weist denn auch wieder all jene aus seinen Grabsteinreliefs verbannten Elemente auf: Vanitassymbole, große Wappen sowie eine noch größere Inschrift.

Pietro Magno nimmt dann zu Beginn des 18. Jhd. für sein Stadion-Epitaph im südlichen Querhaus diese Rahmenform mit einem gemalten Medaillonbildnis auf, unter Hinzufügung eines kleinen Sarkophages, also eines römischen Motives ¹¹¹⁴.

Indem sich Preuß solcher gemalter Medaillonbildnisse erinnerte, war er nicht genötigt, das ihm gut bekannte geistliche Bildnis im Relief allzusehr abzuwandeln; er läßt schlicht vom ganzfigurigen Bildnis das übrig, was in dem ovalen Rahmen Platz findet.

Der Stromberg ist nicht das erste plastische Bildnis im Medaillon auf fränkischem Boden. Kleinere Bronzewecke gehen voraus. Zunächst zwei Epitaphien für die Familie Seckendorf in der Nagelkapelle des Bamberger Doms ¹¹¹⁵, dann das von Kempfer noch Preuß zu- hier abgewiesene Epitaph Franckenstein in der Domsepultur (K 44), das allerdings auch nach dem Stromberg entstanden sein könnte, wie denn solche Epitaphien oft erst viele Jahre nach dem Tode errichtet werden ¹¹¹⁶. Bei diesen Werken liegt der bildhafte Charakter vollständig sichtbar zugage, sowohl in den sehr flachen Reliefbildnissen, die, einem Wappen vergleichbar, gefaßt sind, wie in der gesamten bildmäßigen Anlage, die keine architektonische Struktur erkennen läßt. Die architektonisierende Fassung der Bamberger Bildnisse taugt zwar gerade für eine ebenmäßige Begrenzung, meint aber primär keine Architekturform. Der dekorative Charakter dominiert, indem die für solche Epitaphien unerläßlichen Wappen und Ranken zusammen mit Vanitassymbolen das Bildnis spielerisch umkreisen.

Preuß dagegen bemüht sich, wie in allen seinen Werken, um Tektonik. Der kraftvolle große Doppelrahmen besitzt Füße und Ohren, mit denen er auf den Stützkonsolen verankert ist, während seitlich Voluten das Ganze abstützen und sichern. Die Inschriftenfläche hat er aus dem Rahmen nach unten bogig herausgezogen, vergleichbar dem aufgeteilten Gebälk am Ehrenberg-Grabmal, welches dort das eingefügte Wappen umrundet.

Die dekorativen Elemente sind ausschließlich sepulkraler Natur, Sanduhren, Totenköpfe, gekreuzte Gebeine, Bahrtücher, wozu selbst das Tuch hinter dem prachtvollen Wappen in der Bekrönung zu gehören scheint. Totenköpfe mit knochigen Flügeln ¹¹¹⁷ (jedenfalls keine gefiederten) dienen als Kapitelle. Diese Funeralsprache ist nicht neu, viele Würzburger Grabsteine der Vergangenheit zeigen sie mehr oder minder deutlich, aber kein Denkmal dieser Größe führt sie in so anschaulicher Weise vor wie das des Stromberg. Ich verweise nur auf sein ehemaliges Pendant und Vorgänger-Epitaph Thüngen, das heute im südlichen Seitenschiff

125a
126a

steht, oder auf die Bronzeepitaphien für Vitus G.v.Wernau (1648) und C.v.Rosenbach (gest.1692, errichtet 1697)¹¹¹⁸, die in keinem Falle solche Symbole in architektonischer Funktion verwenden.

Am nächsten verwandt scheinen da niederländische Epitaphien des 17.Jhd., die selbst in einer Größe wie der des Stromberg noch als Grabplatten den Kirchenboden bepflastern, z.B. in der Oude Kerk zu Delft¹¹¹⁹. Selbst große Doppelrahmenkonstruktionen kommen vor, die an neuralgischen Punkten der Konstruktion mit plastischen Zeichen der Trauer, der Vergänglichkeit oder des Todes besetzt sind. Diese Zeichen hat das 17.Jhd. nicht erfunden, aber es rückt sie nun in den Vordergrund, für alle sichtbar. Sie treten gewissermaßen die Nachfolge der Allegorien an, die im 16.Jhd. Grabmäler und Epitaphien so zahlreich bevölkerten, obgleich auch auf ihnen oft genug jene Zeichen angebracht waren, z.B. an Peter Ostens Grabmal für Sebastian Echter (1577) im Würzburger Dom¹¹²⁰.

Das 17.Jhd. entschließt sich zu einer einheitlichen Sprache, die sich entweder in solchen Zeichen ausdrückt oder in Putten, die den Verstorbenen betrauern, bzw. auf ein besseres Jenseits verweisen. Freilich verschwinden Allegorien nicht vollständig, da genügt ein Hinweis auf Berninis Papstgrabmäler¹¹²¹, doch nehmen sie dann die Größe der Hauptfigur an und dementsprechend eine wichtige, ins Auge springende Rolle. Sie sind nicht mehr zeichenhaft und unterdimensioniert irgendwo in der Architektur versteckt, sondern Bestandteil eines szenisch aufgefaßten Gesamtbildes. Sie können sogar eine Gruppe mit der Hauptfigur bilden, wie dies z.B. auf einem bislang unpubliziertem Grabmalsentwurf für einen Würzburger Bischof (ca.1673) zu sehen ist¹¹²². Darauf weist ein lebensgroßer geflügelter Todesgenius dem in einer Ergebenheitsgebärde niedergesunkenen Bischof den rechten Weg.

Das Stromberg-Epitaph begnügt sich mit Zeichen, Totenköpfen, Sanduhr, gekreuzten Gebeinen, Bahrtüchern und Rauchschaalen, die auf die Vergänglichkeit alles Irdischen hinweisen. Und als Lebender, zumindest scheint es so, ist der Verstorbene ja wiedergegeben, wie es auch die Inschrift bezeugt: "Mortuum exprimit ad vivum". Wie es der Tradition solcher Priesterbildnisse entspricht, hält er in der linken Hand den eucharistischen Kelch und mit der rechten führt er den Segensgestus aus, während er sonst das Maßgewand trägt.

Dieses Epitaph ist ein Musterbeispiel für die beharrliche Wirkung der Tradition, die sich hier in die Halbfigur des Verstorbenen eingeschlichen hat, die noch den alten Grabplatten weitgehend verhaftet bleibt, wo sie doch im Medailonrahmen eigentlich nichts mehr verloren hätte. Um solche Traditionen zu brechen, deren Stärke z.B. noch kurz zuvor an einem Mainzer Bischofsgrabmal manifest wurde (D.H.v. der Leyen, gest.1672)¹¹²³, bedarf es offenbar stärkerer Künst-

lernaturen als es Preuß gewesen war, etwa eines Justus Glesker, der in Bamberg mit dem Grabmal für Bischof M.v.Salzburg in Form einer Büste die örtliche Tradition gänzlich verließ oder die eines J.W.Fröhlicher, der in seinen Mainzer Grabmälern ebenfalls sämtliche traditionellen Ülichkeiten umwarf. In Würzburg hätte vermutlich kein geringerer als Mathias Rauchmiller eine Wendung in der Grabmalkunst herbeigeführt, wenn sein erhaltenes Projekt für das Grabmal Bischof Hatzfeldts zur Ausführung gelangt wäre. So kann in Würzburg erst das Memorialgrabmal für den Stifter Heinrich v. Rothenburg (1705) im Stift Haug von Balthasar Esterbauer als ein in Form und Inhalt vollständig neues Werk der Grabmalkunst gelten¹¹²⁴.

Wenn die Halbfigur des Stromberg nun auch ganz gewiß mit den ganzfigurigen Grabplatten in Verbindung gebracht werden muß, so darf doch andererseits nicht verschwiegen werden, daß anderswo im Medaillon eingesetzte halbfigurige Geistliche im Hochrelief ebenfalls nichts Ungewöhnliches sind, ohne daß sie einer ähnlichen Tradition verhaftet wären, z.B. in Rom¹¹²⁵. Solche Werke, bzw. graphische Derivate davon, mögen für die Wahl der allgemeinen Epitaphform des Würzburgers als Muster gedient haben, doch hat sich Preuß in der Halbfigur nicht an jenen, sondern unzweifelhaft an fränkischen, ganzfigurigen Grabsteinen orientiert, was vor allem die traditionelle Gestik nahelegt.

Der Preuß'sche Versuch, in Würzburg eine neue Epitaphform einzuführen, gelingt nur halbherzig, entspricht aber seiner Vorstellung von plastischer Geschlossenheit. Reiche Gestik und die Darstellung der Affekte, wie dies bei Grabmalfiguren des jüngeren Mathias Rauchmiller zu beobachten ist¹¹²⁶, gehören nicht in seine Vorstellungswelt¹¹²⁷. Von diesem moderneren Zeitgenossen aus betrachtet, erweist sich der Ausblick auf römische Epitaphien mit halbfigürlichen Geistlichen, die ebenfalls keine starke Bewegung zeigten, als rhetorischer Natur. Das, was die Zeit erwartete, konnte Preuß seinem an traditionellen Grabplatten orientierten Stromberg nicht mitgeben. Wie die leichten Asymmetrien der Figur jedoch Bewegung andeuten, hat Preuß diese kraftvolle Gestalt nicht in gänzlicher Symmetrie erstarren lassen wollen. Primär vermitteln die Plastiken dieses Meisters Kraft, und diese nicht in der Bewegung, sondern in der Ruhe. Bewegung wird in diesen massigen, geschlossenen Gestalten erst auf den zweiten oder gar dritten Blick sichtbar. Aber sie ist stets vorhanden.

Fragt man danach, worin sich dieses Epitaph inhaltlich von seinen Vorgängern unterscheidet, so bleibt letztlich nur der Hinweis auf die demonstrativ angebrachten Vanitassymbole, die dem Vorübergehenden vor Augen halten, das alles irdische Leben dem Verfall ausgeliefert ist. Die andere Seite, das tröstende Element, scheint zu fehlen, nirgends ein Hoffnungsschimmer auf ein besseres Jenseits für

die Seele, wenn dies dem gläubigen Betrachter in einer Kirche nicht ohnehin selbstverständlich war. Aber solche Überlegungen widersprechen barocker Inszenierung, die doch sonst das Wichtige auch deutlich zu zeigen pflegt. Wenn aber nun die von einem Lorbeerkranz umgebene ovale Öffnung nicht nur eine beliebige Rahmenform ist, sondern, wie hier herausgestellt¹¹²⁸, eine Fensteröffnung meint, so ist der Verstorbene dadurch, daß er von der anderen Seite zu den Lebenden herausblickt, als einer charakterisiert, der schon einer jenseitigen Welt angehört. Konsequenterweise müßte sich dann die Dreiviertelfigur auch deutlich aus dem Fenster herausbeugen, wie dies römische Dreiviertelfiguren des 17. Jhd. oft genug tun, und nicht, wie der untere Teil zeigt, sich dem Rahmen einpassen. Hier macht sich wieder jene Halbherzigkeit bemerkbar, mit der Preuß allzu fremde Anschauungen aufnimmt, bzw. wie stark das traditionelle Priesterbildnis, aus welchem künstlerischen oder außerkünstlerischen Gründen auch immer, noch präsent war.

Ehrenberg-Grabmal

32-36

Das Ehrenberg-Grabmal (K 28)¹¹²⁹ bildet unter den Würzburger Bischofsgrabmalern in mehrerer Hinsicht eine Ausnahme. Es ist nicht nur das aufwendigste und größte, sondern auch das einzige, das auf der Nordseite der Langhauspfeiler einen Platz gefunden hatte. Chronologisch schließt es die illustre Reihe der Bischofsgrabmäler für lange Zeit erst einmal ab, zumal die nächstfolgenden Grabmäler der Familie Schönborn ja eine eigene Kapelle¹¹³⁰ erhalten haben. Auch typologisch muß der betende Ehrenberg, dessen Adoratiomotiv der Augsburger Loy Hering gut hundert Jahre zuvor in Würzburg eingeführt hatte, als ein Endwenn nicht Höhepunkt beurteilt werden.

Wenn an den Preuß'schen Retabeln die überzeugende Anordnung von Statuen und Architektur im Hinblick auf die Hauptsache, das mittlere Gemälde, hervorgehoben wurde, so ist eine solche Subordination aller Bestandteile unter ein Hauptthema auch an diesem Grabmal erkennbar.

Der machtvolle, sarkophagähnliche Unterbau hebt die betende Kniefigur des Bischofs auf eine respektable Höhe, gerade so hoch, wie die schon länger an den Pfeilern der Nordseite montierte gotische Dreikönigsgruppe mit ihren anbetenden Kniefiguren. Die schlank aufragende Säulenarchitektur ist so geschickt dimensioniert, daß sie sowohl Eigengewicht erhält, als auch die notwendigerweise klein bleibende Kniefigur nicht erschlägt. Der kuppelförmige Aufsatz ist wie seine gotischen Vorläufer als Himmel und somit Würdeform aufzufassen, der trotz seiner massigen Details in seiner selbständigen, von der Säulenarchitektur losgelösten

Art, eine gewisse Schwerelosigkeit erreicht. Anstelle eines Giebels, wie er noch die beiden letzten Bischofsgrabmäler Aschhausen und Echter zu einer Säulenädikula formte, verleiht dieser Baldachin der Architektur einen harmonischen und aussergewöhnlichen Umriß. Die Verwechslung mit einem Portal war dadurch unmöglich, was das Würzburger Domkapitel bei anderer Gelegenheit einmal an einem Entwurf bemängelte¹¹³¹.

Wenn die Architektur hier nicht bis auf den Boden herabgeführt wird, sondern einem hohen Sarkophag aufsitzt, dann hat diese an Epitaphien gemahnende Wandhaftigkeit auch ihre Tradition. Sicher ist ein Sockel vorhanden, der den Sarkophag vom Boden abhebt und ihm zugleich einen sicheren Standfuß bietet, aber die Architektur selbst beginnt erst auf dem Sarkophag. Ein plattes auf dem Boden stehen wird in der Regel durch Einziehungen oder plastische Elemente, wie Löwen, vermieden¹¹³². Ausgeklammert sind dabei die vom Boden losgelösten, hoch oben an der Wand angebrachten Epitaphien, die noch deutlicher einer monstranzenförmigen Einziehung oben wie unten folgen¹¹³³. Doch trotz aller Einziehung der sarkophagähnlichen Unterbauung schlägt an diesem Denkmal dieser untere Teil in eine neue Qualität um: Er dient als monumentales Podest für den betenden Bischof, was nicht zuletzt durch das weite Herausrücken des Bischofs aus der traditionellen Nische augenfällig wird. Der Ehrenberg erreicht dadurch eine bis dahin nie gekannte Höhe, die allen bischöflichen Kniefiguren seiner Würzburger Vorgänger fehlte und die, wie es scheint, eine Isokephalie mit den bischöflichen Standfiguren Riemenschneiders anstrebte¹¹³⁴. Diese standen damals mit ihren ebenso hohen Nachfolgern Aschhausen und Echter gegenüber auf der Südseite des Langhauses. Die dort dazwischen geschobenen Kniefiguren der Bischöfe Zobel und Wirsberg fielen nicht nur ihrer mediokren Qualität wegen neben den Riemenschneiderschen Standfiguren ab; ihnen fehlte Höhe und repräsentative Hervorhebung, die den Standfiguren wie von selbst mitgegeben schien¹¹³⁵.

Der Ehrenberg veranschaulicht beides. Bedeutung erlangt diese Figur, die überdies auf einer außerordentlich hohen, kuppenförmigen Plinthe kniet, nicht nur durch ihre machtvolle, pyramidale Anlage, sondern auch durch die Besonderheit der sie umgebenden Architektur. Die wohlproportionierten Säulen kompositischer Ordnung nehmen dabei noch die wenigste Rücksicht, da sie sich an dem Gesamten orientieren. Immerhin erdrücken sie die Figur nicht, noch besitzen sie jene dünne Zierform vieler Vorgänger. Sie folgen den Harmoniegesetzen der Architektur und verleihen (vielleicht) gerade deshalb der Figur etwas von ihrer Würde, wie dies auch an den Preuß'schen Retabeln beobachtet werden konnte.

Große Bedeutung erlangt ein bisher in Franken nur selten nachweisbares Motiv, der Sarkophag¹¹³⁶. Er ist derart voluminös in die Breite und Tiefe ausge-

arbeitet, daß der Bischof weit genug von der Rückwand abrücken kann. Er ist also nicht mehr vollständig zwischen die Säulen eingefügt, sondern verläßt diese Ebene. Im gleichen Maße wie die Figur sich im freien Raum entfalten kann, reduziert sich die bis dahin bestimmende Muschelnische zu einem kleinen Motiv, das nur mehr memorativ erscheint. Sie ist auch nicht mehr architektonischer Art, sondern Teil einer Rahmenkonstruktion, welches das Säulenjoch ausfüllt.

Wenn die Muschelnische den Verstorbenen nicht mehr zur Gänze aufnimmt, wie dies bei den Würzburger Prototypen der Kniefigur, den Bischofsgrabmalern Loy Herings geschehen war, so bedeutet dies einen Bruch mit der Tradition. Dieser Wandel hängt offenbar mit dem Knien auf einem Sarkophag zusammen, denn die wenigen Beispiele in dieser Gegend, die dieses Motiv zeigten, das Würzburger Grabmal Bischof Wirsbergs (1574) und das Mainzer Grabmal des Wormser Bischofs Schönburg (1595)¹¹³⁷, schildern den knienden Bischof vor einem Relief, keiner Muschelnische¹¹³⁸. Es lassen sich aber auch, besonders in Italien, ebenso viele, wenn nicht mehr Gegenbeispiele benennen¹¹³⁹, die den Schluß nahelegen, daß die Muschelnische oder zumindest eine Arkade oder sonstige Öffnungen zum Konzept gehören¹¹⁴⁰. Der hier über dem Sarkophag angebrachte Rahmen (mit der Muschel) weist wie der Sarkophag selbst auf italienische Epitaphien, wo gerade an dieser Stelle oft genug die Inschrift zu sehen ist, deren Rahmung für Preuß vorbildlich gewesen sein könnte. Meist folgt in Italien darüber die Büste des Verstorbenen¹¹⁴¹.

Warum Preuß hier das ruhigere Motiv einer großen Muschelnische zugunsten des unruhigen Rahmens aufgegeben hat, findet nicht nur in dem praktischen Zwang, Platz für die obligatorischen Agnatenwappen zu finden, eine Erklärung, sondern auch in der Überlegung, daß eine jochfüllende Nische dem Knienden kaum größere Bedeutung verliehen hätte, da sie wegen des in den Architrav gerückten Hauptwappens nur bescheiden groß hätte ausfallen können. Der gesamte architektonische Aufbau hätte dann anders gestaltet werden müssen. Preuß begnügt sich mit dem Muschelmotiv, das den Kopf des Ehrenberg wie einen Nimbus umgibt.

41 Diese Wirkung beachtet er auch an seinem späteren Rieneck-Grabmal in Bamberg (K 33), einer Standfigur. Eine solche nimbenhafte Ausnutzung der Muschel war bisher nur bei Standfiguren möglich gewesen, wiewohl es nicht immer geschehen war¹¹⁴². Wie unvorteilhaft eine solche, die Kniefigur nur unwesentlich überragende Muschelnische wirken kann, bezeugt das Epitaph Nikolaus Lenkharts für den

126b Ebracher Abt H.Hölein (ca.1622)¹¹⁴³. In der eher breiten als hohen Nische ragt der Kopf des Abtes nicht in die Muschelnische hinein, er wird dagegen in ungueter Weise von dem Gesims überschritten. Die gleichermaßen graue Tönung der Alabasterfigur wie der Architektur bewirkt eine weitere Verwischung der Kontraste.

Am Ehrenberg-Grabmal hebt sich der helle Alabaster der Figuren für sie gewinnbringend von der schwarzen Architektur ab. Dieser Grundakkord der Extreme klingt zwar in Franken nicht zum ersten Mal an¹¹⁴⁴, doch erstmals an einem Würzburger Bischofsgrabmal. Die renaissancehafte Vielfarbigkeit der unmittelbaren Vorgänger Echter und Aschhausen wird durch diesen schließlich zum Ende des Jahrhunderts weit verbreiteten Zweiklang abgelöst. Es ist, als hätte sich das Grabmal in seiner Farbigkeit den damals (wie heute) üblichen Trauerkleidungen angepaßt.

Trauer klingt also in der Farbe an und laute Klage um den Verstorbenen stimmen schließlich unübersehbar die den Knienden umringenden Putten an. Gemäß ihren Attributen, die sie tragen, nämlich links Herzogshaube und Schwert und rechts Mitra und Pedum, lassen sie sich unschwer als weltliches und geistliches Franken identifizieren, die um den Bischof trauern, mithin als Nachfolger von Kaplan und Hofmarschall, die den knienden Bischof erstmals auf Loy Herings Thüngen-Grabmal und später auch auf dem Zobel-Grabmal begleiten¹¹⁴⁵. Allerdings zeigten jene noch keine Gebärden der Trauer.

Wie der Baldachin bedeutet auch die laute Wehklage eine Wiederaufnahme gotischer Motive, nämlich das der Pleurants, wenngleich ausdrucksstarke Puttengestalten von Rubens oder Bernini (Grabmal für Papst Urban VIII.) Preuß unmittelbar beeinflusst haben dürften¹¹⁴⁶. Michael Kern ist der erste in Würzburg, der das Motiv des wehklagenden Putto an seinem Aschhausen-Grabmal eingeführt hat. Es ist aber noch eine sehr verhaltene Geste des Tränenwischens, die der eleganten Kontrapostik des stehenden Knaben keinen Abbruch tut. Die Körper der beiden unteren Ehrenberg-Putten vermitteln allein in ihrer konvulsivischen Torsion schon ein Gutteil des hemmungslosen Schmerzes. Dieser Gefühlsausbruch, der im Gegensatz zu der monumentalen, ruhigen Anlage der Kniefigur steht, läßt an bestimmte Vorbilder für die Putten denken, da Preuß seinen übrigen Statuen sichtbares Innenleben nur sparsam mitgab. Nicht in der Figurenerfindung erweist sich die Meisterschaft dieses Bildhauers, sondern in der Komposition der ganzen Anlage, die auch die Figuren mit einschließt. Wenn heute z.B. nach den Kriegszerstörungen die beiden untersten Putten lotrecht auf den Sarkophagkanten sitzen, so konkurrieren sie damit vergeblich gegen die übermächtigen Säulen. Ihre ursprüngliche leichte Schrägstellung zur Mitte hin unterstrich ihre Zugehörigkeit zum Bischof nicht nur in der formalen Aufnahme der Pyramidenform, sondern auch darin, daß die Schrägstellung ihre schmerzvolle Torsion glaubhafter erscheinen läßt als die Senkrechte.

Diese Neigung zur Mitte behalten auch die beiden oberen Puttenpaare bei. Sie beinhaltet aber keineswegs eine symmetrische Starrheit, denn Statuarik und

34; 35

119b

122

33a

32

Gebärden der einzelnen Putten fallen höchst unterschiedlich aus, nicht ohne Absicht, wie es scheint. Der untere Putto im Rücken des Bischofs wendet z.B. sowohl seinen Körper als auch den klagenden Kopf den zum Hauptportal des Domes Eintretenden zu. Sein ihm entgegengestrecktes Ärmchen will ihn gleichsam herbeiwinken, macht ihn aufmerksam. Der auf der anderen Kante Sitzende blickt dagegen mit weit zurückgelegtem Nacken zum Bischof empor. Er bedeutet dem Betrachter, wer beklagt wird. In dieser Teilung der Aufgaben wird eine bildhafte Rhetorik sichtbar, die auch die Preuß'schen Retabel auszeichnet. Diese Aufgabe hatte bislang einzig die Inschrift inne gehabt, die natürlich auch hier nicht fehlt und mit vergoldeten Lettern die Ruhmestaten des Verstorbenen aufzählt. Sie schmückt hier, wie bei den Bischofsgrabmälern der Neuzeit in Würzburg üblich, den Sockel unter dem Bischof, der hier durch den Sarkophag ersetzt wird.

Die etwas kleiner gebildeten Wappenhalter zeigen schon verhaltenere Trauergeesten, die sich auf's Augenwischen beschränken, zumindest in einem Fall, während der andere - überraschenderweise von der Seite gesehene - vollauf mit dem Wappenhalten beschäftigt ist. Es sind aber keineswegs Engel, wie sonst üblich, sondern die nämlichen Putten derber Körperlichkeit.

Die beiden obersten Putten über den Säulen müssen ihre trauernden Körper mit dem Ellenbogen auf dem Gebälk abstützen. Ihre Blicke neigen sich symmetrisch zum Bischof herab.

Allein der allerzuoberst auf dem Baldachin in vollkommener Nacktheit posierte Putto trauert nicht. Er blickt, ursprünglich in ein Krummhorn blasend, mit hochoberhobenem Kopf in eine unbestimmte Ferne, wohl in die Welt, die die betende Seele des Bischofs nach dem Jüngsten Gericht erwartet. Dieser nicht mit irdischer Trauer befaßte Putto steht nun auf jenem kuppelförmigen Baldachin, der keine mit architektonischen Mitteln aufgezeigte Verbindung mit der übrigen Architektur besitzt: Er ruht auf eigenen, mit der Rückwand verbundenen Konsolen. Darin ist er den gotischen, himmlischen Helmen früherer Bischöfe vergleichbar¹¹⁴⁷.

Anders müssen jene eine vergleichbare Silhouette erzeugenden, aufsatzähnliche Gebilde einiger früherer Grabmäler Würzburger Bischöfe des 16. Jhd. beurteilt werden, besonders die der Bischöfe Thüngen (1540) oder Bibra (1544)¹¹⁴⁸. Dort ist offenbar ein Zentralbau gemeint, dessen Rundung unten im Sockel angedeutet und oben im "Aufsatz" weitergeführt ist. In dieses, vielleicht das Grab Christi nachahmende Gebäude ist die große Nische für die bildliche Szene hineingeschnitten. Wiewohl die seitlich angestückten Säulen die Gliederung des Aufbaus bestimmen, also mit Gesimsen durchschneiden, bleibt die Zusammengehörigkeit von unten und oben doch anschaulich und ungefährdet bestehen. Für die Genese

dieser "Aufsätze", die also keine wären, scheidet der gotische Baldachin aus, der stets unabhängig vom gliedernden Aufbau blieb¹¹⁴⁹.

Der Girlandenbaldachin von Riemenschneiders Bibra-Grabmal oder auch der aus Strebewerk gebildete des Scherenberg gehören offensichtlich noch der gleichen gotischen Tradition an, während das Grabmal Zobel von Peter Dell z.B. wieder dem Schema des Augsburgers folgt, wenn auch in stark verwässerter Form¹¹⁵⁰.

Wenn Preuß hier ein gotisches Motiv aufgreift und in eine ihm gemäße schwere Architektonik verwandelt, die auffällig Formen der italienischen Frührenaissance aufnimmt (Konsole, Volute, Strebekuppel), so bedeutet das gewiß keinen Anachronismus - wenn es auch singulär bleibt - denn im Gegensatz zu den gotischen Baldachinen, die wohl in der Regel nur eine Würdeform anzeigten, tritt hier eine ganz bestimmte, aus dem Zusammenhang sichtbare Bedeutung: Die Architektur spiegelt gleichsam eine himmlische Stufenleiter, die den Mensch oder seine Seele erwartet. Unten liegen die sterblichen Reste des Verstorbenen begraben (wenn es sich auch nur um ein Kenotaph handelt¹¹⁵¹), dessen irdische Ruhmestaten die Inschrift auf dem Sarkophag aufzählt. Die flügellosen Putten geben der Trauer inbrünstig Ausdruck, wobei durch ihre Attribute erkennbar wird, daß sowohl das weltliche als auch das geistliche Franken trauert. Die schwarzen Säulen der reichsten Ordnung, die die Architektur kennt, der kompositen¹¹⁵², geben der Hauptszene mit dem betenden Bischof einen feierlichen Rahmen. Diese, wie auch die darauf postierten Klageputten, gehören gewiß noch der irdischen Sphäre an, auf der sie ja schließlich auch ruhen. Der Baldachin jedoch erhebt sich losgelöst von dieser Architektur und mit ihm der das Jüngste Gericht andeutende oberste Putto. Dieser Teil versinnbildlicht ein besseres Jenseits, welches den im Gebet versunkenen Bischof nach dem Jüngsten Gericht erwartet. Dieser Putto ersetzt andere Heilszeichen, wie den Auferstandenen, die hl. Dreifaltigkeit oder szenische Darstellungen des Jüngsten Gerichts. Bei genauerer Betrachtung kann allerdings von "Ersatz" nur bedingt die Rede sein, denn der Putto selbst, der durch nichts als Jesusknabe gekennzeichnet ist, kann das Gericht nur anzeigen, jedoch keine Heilserwartungen verkörpern. Diese liegen vielmehr im betenden Bischof selbst begründet, in seiner andauernden Teilnahme an der Messe, was Preuß in seiner ursprünglichen Konzeption ohne Kreuzifix auch intendierte.

Bezeichnend für Preuß und eine barocke Bildsprache ist das sowohl für die irdische Trauer als auch für die Ewigkeitserwartungen benutzte Medium des Putto. Anders als die Allegorien der vorangegangenen Epoche sprechen sie nicht allein durch ihre Attribute - was die Putten hier zweifellos auch tun - sondern vor allem durch emotionale Gebärden, durch die verschiedenen Grade an Trauer oder durch den ruhigen Blick in ein besseres Jenseits.

Die Figur des Bischof verdient in diesem Kosmos noch eine besondere Beleuchtung. Hervorgehoben wurde bereits ihre bis dahin ungewöhnlich freie und hohe Aufstellung vor der Nische und vor den Säulen, kurz ihre Befreiung aus dem Relief, von der Wand, die in eine monumentale Freigestalt mündet.

Die Qualität dieser Freifigur bleibt freilich in jenem kubisch geschlossenen Rahmen, der Preuß offenbar der einzig mögliche war. Nichts von der vielansichtigen Lebendigkeit, wie sie etwa Luc Faidherbe seinem knienden Bischof Andreas Creusen in Mecheln (1660) verleihen konnte¹¹⁵³, hat dieser auf drei streng geschiedene Ansichten reduzierte Ehrenberg, ein Unterschied, bei dem allerdings auch zwei Generationen Abstand mitberücksichtigt werden müssen.

Eine Ausnahmestellung nimmt auf jeden Fall der ursprüngliche Preuß'sche Plan ein, den Bischof ohne vorgestelltes Kruzifix direkt mit dem Hochaltar kommunizieren zu lassen¹¹⁵⁴. Das erste von dem Augsburger Loy Hering geschaffene Grabmal dieser Gattung, das für den Bischof Konrad von Thüngen (1543)¹¹⁵⁵ im südlichen Querhaus des Doms, präsentiert den Bischof in der Bildmitte auf einer eigenen, regelmäßig ausgehauenen Plinthe, die nicht zu der im Hintergrund als Relief dargestellten Golgathalandschaft paßt. Letzteres läßt den Schluß zu, daß keine reale Szene gemeint ist, sondern ein ideales Bild: Der Bischof in Andacht vor dem Gekreuzigten, welcher den Bischof zwar überragt, aber doch, alle perspektivische Verkürzung eingerechnet, kleiner gearbeitet ist. Auch hier ist schon die Umkehrung der Größenverhältnisse vom ursprünglich kleinen, bescheiden beigefügten Stifter in der real gemeinten Golgathaszene zur Hauptperson eingetreten, so daß nicht mehr die "wirkliche Gottheit, vielmehr ihr Abbild"¹¹⁵⁶ verehrt wird. Insofern unterscheidet sich diese Gruppe von dem ersten Bischofsgrabmal dieser Art im Maingebiet, dem des Uriel von Gemmingen (1515-17) von Hans Backoffen im Mainzer Dom, das noch das traditionelle Größenverhältnis beobachtet, d.h. eine verkleinerte Adorantenfigur¹¹⁵⁷.

Die erste wirkliche Umkehrung dieses Verhältnisses scheint der Nürnberger Peter Vischer d.J. mit seinem kleinen Bronzeepitaph für Anton Kress (1513) geschaffen zu haben¹¹⁵⁸. Dieses italienischste Werk aller Grabmäler jener Zeit meint jedoch einen Kapelleninnenraum, in dem der Verstorbene vor einem Betpult mit aufgestelltem Kruzifix im Brevier liest. Diese Innenraumszene läßt sich also nicht ohne weiteres mit den in freier Natur - oft ist Golgatha angedeutet - Knienden vergleichen, zumal hier ohne Zweifel ein künstliches Pultkruzifix gemeint ist, was sich von den Kreuzen in den Golgathaszenen nicht immer mit Sicherheit sagen läßt. So von dem Kruzifix in dem an Loy Herings Thüngen-Grabmal orientierten Epitaph für Bischof Konrad von Bibra (1544), das seit Bruhns Peter Dell d.Ä. zugeschrieben wird¹¹⁵⁹. Dort steht das Kreuz eindeutig in re-

spektabler Größe auf Golgatha, den Beter auch überragend, doch ist jener sichtbar größer dimensioniert. Dieses Überragen des Beters durch das Kruzifix ist die einzig erkennbare Konstante, die auch in Zukunft beibehalten wird, ganz gleich, ob ein Pult - oder ein lebensgroßes Kruzifix gemeint ist.

Wenn kurz zuvor behauptet wurde, daß nicht mehr die wirkliche Gottheit an ihrem historischen Ort, sondern ihr Abbild verehrt wird, so bedarf dies angesichts der unzähligen möglichen Größenverhältnisse einer Erläuterung. Daß ein Kruzifix, wie groß oder klein es immer ausfallen mag, den Betenden überragt, ist ein Zugeständnis an die mittelalterliche Gepflogenheit, derzufolge das Göttliche den Menschen in allen Belangen überragen müsse. Wenn nun der anbetende Mensch in den Vordergrund rückt und auch anschaulich größer als Christus ausfällt, so dokumentiert sich darin nicht nur das für den Renaissancemenschen oft konstatierte Selbstbewußtsein, sondern es demonstriert auch auf eine bis dahin unbekannte Weise, was der Mensch für sein Seelenheil tun kann und soll, nämlich um die Gnade Gottes beten. Dazu hatten bis dahin bestenfalls die Inschriften aufgefordert. Der Verstorbene führt es jetzt für die Betrachter beispielhaft vor. Der Akzent hat sich von einem unterwürfigen Dabeisein zu einer aktiven Haltung hin verschoben. Die vorangegangenen bischöflichen Standbilder hatten außer ihrer Person mit allen Abzeichen ihres Amtes und der damit verbundenen Würden nur selten etwas anzubieten¹¹⁶⁰.

Neben Peter Vischers Bronzeepitaph Kress, das streng genommen mit unserer Gruppe der Adoranten, welche nicht ohne Grund mit den Stifterbildnissen in Abhängigkeit gebracht wurden¹¹⁶¹, nichts gemein hat, fällt es auf, daß gerade im Mainzer Raum die ersten Grabsteine entstehen, welche dem verstorbenen Beter nurmehr ein kleines Kruzifix memorativ beifügen. Hier ist das Grabmal für Georg von Liebenstein (gest.1533) in Aschaffenburg zu nennen, welches auffallenderweise im Auftrag des Mainzer Erzbischofs Kardinal Albrecht von Brandenburg entstand¹¹⁶², von dem Lucas Cranach bekanntlich ein Bildnis malte, das ihn wie den hl.Hieronymus als Beter in freier Natur vor einem kleinen Kruzifix zeigt. Welcher Bestimmung dieses um 1525 entstandene Münchner Bild¹¹⁶³ auch immer gedient haben mag, so ist es jedenfalls nicht verwunderlich, daß im Auftrag des gleichen Mannes Grabmäler entstanden, die das seinem Selbstbewußtsein adäquate Eindringen in ein bisher nur Heiligen vorbehaltenes Bildschema übernahmen und sanktionierten. Dem widerspricht nicht die Tatsache, daß der gleiche Kardinal - wenn auch früher - auch das Grabmal für seinen Mainzer Amtsvorgänger U.v. Gemmingen (1514) in Auftrag gegeben hatte, das sich in der für Mainzer Bischofsgrabmäler immerhin noch außergewöhnlichen Neuerung erschöpft, einen kleinen betenden Bischof unter dem Kreuz zu zeigen¹¹⁶⁴. Es scheint offensichtlich, daß

jene Mainzer Werke mit dem ersten Bischofsgrabmal Loy Herings nicht in direktem Zusammenhang stehen, zumal letzteres das Kruzifix immer noch in einer respektablen Größe zeigt. Das Motiv kam also von verschiedenen Seiten nach Franken, wiewohl die wenigen frühen erhaltenen Würzburger Beispiele eher den Eindruck erwecken, als sei der Heringsche Prototyp maßgeblich geworden¹¹⁶⁵. Jene Adoranten also, die in Mainz vielleicht ihren Anfang nehmen, könnten eine wichtige Zwischenstufe auf dem Wege zum Ehrenberg hin einnehmen, indem sie das Kruzifix stark verkleinerten, bis es schließlich am Endpunkt dieser Entwicklung dann ganz und gar fehlt.

Welche Werke sind nun aber für die Genese des Ehrenberg von Bedeutung? Nimmt man die ursprüngliche Preuß'sche Absicht zum Maßstab, dann spielte darin ja ein Kruzifix keine Rolle mehr. In dieser Hinsicht lassen sich in Deutschland keine direkten Vorbilder benennen, weder unter den geistlichen noch unter den weltlichen Grabmälern. Wohl finden sich Rittergrabsteine, die einen im Profil reliefierten Knienden darstellen, ohne daß ein Kruzifix, ob groß oder klein, anwesend wäre¹¹⁶⁶, auch existieren Grabsteine weiblicher Geistlicher, die betend - meist ohne Kruzifix - aus dem Bildfeld herauschauen, doch sind sie dann stehend dargestellt. Für geistliche Adoranten scheint in Deutschland das Kruzifix jedoch obligat gewesen zu sein, oder ein vergleichbares Erlösungssymbol.

Auf eine hochwichtige Ausnahme, die allerdings eine bischöfliche Standfigur zeigt, muß aber hingewiesen werden, auf das Grabmal (1540/42) des Trierer Bischofs Johann von Metzenhausen, der - singular unter allen deutschen bischöflichen Standfiguren - mit betend zusammengelegten Händen aus seiner Nische herausblickt¹¹⁶⁷. Da aber schon (neben niederländischen Vorbildern) in der dreiteiligen Architektur stärkste Bezüge zu Andrea Sansovinos Sforza-Grabmälern erkannt wurden, wird man sehr schnell in dieser ikonographischen Neuerung, wie bei Preuß auch, auf Italien verweisen müssen. Das Bindeglied beider muß in der objektlosen Adoratio gesehen werden, also in dem fehlenden Kruzifix oder anders ausgedrückt in der Ausrichtung auf den Hochaltar. Neben dieser Ausnahme dürfte vor allem Italien selbst, das den Adoranten mit Kruzifix in der Regel nicht kennt, maßgeblichen Einfluß ausgeübt haben. Wenn nun gerade ein Hauptbeispiel römischer Funeralkunst, nämlich Berninis Grabmal für den Kardinal Pimentel¹¹⁶⁸, für sein Gebet keinen Altar in Blickrichtung aufweist, so ist dies doch als Ausnahme zu bewerten, denn in der Regel ist der Adorant auf einen Altar ausgerichtet, so Berninis Papstgrabmal Alexander VII., wie auch der Großteil der kleineren Grabmäler mit einem Adoranten im Relief oder einer Dreiviertelfigur. Die monumentale Freifigur ist jedoch in der Regel, zumindest in Rom, den Päpsten vorbehalten, so daß beispielsweise der Kardinal Pimentel, ursprünglich als Freigrab ge-

plant, schließlich reliefhaft an die Wand rücken mußte¹¹⁶⁹. Ansonsten ist, in Italien wie in Nordeuropa auch, die Freifigur ein Privileg der Könige, des Hochadels. Nach Panofsky sind erstmals französische Könige freiplastisch als Adoranten dargestellt worden¹¹⁷⁹. Diese Idee wurde in der monumentalen Grabanlage Kaiser Maximilians in Innsbruck aufgegriffen, wiewohl hier in der späteren Planung schon wieder der offenbar deutsche Gedanke der Adoratio unter, bzw. vor dem Kruzifix auftaucht, wie später auch in dem Grabmal des Wettiners Kurfürst Moritz in Freiberg/Sachsen¹¹⁷¹. Wenn dort auf der Haupttumba der Betende noch vor einem Kruzifix kniet, so fehlt er doch den übrigen im Chor knienden Mitgliedern dieses Adelsgeschlechtes.

Immer wieder sind es weltliche Grabmäler, die den Adoranten freiplastisch hervorheben, so auch in dem aus Alabaster und schwarzem Marmor bestehenden Grabmal (1649) für die Markgräfin Sophie von Brandenburg in St.Lorenz, Nürnberg¹¹⁷². Die Verstorbene kniet, frontal aus der Nische herausblickend, dem Kirchenraum zugewandt, so daß ein Kruzifix gar nicht mehr sinnvoll angebracht werden könnte¹¹⁷³. Eine solche raumbeherrschende Aufstellung ist dem geistlichen Grabmal fremd, von einigen wichtigen Ausnahmen, wie dem schon genannten Bischof Metzzenhausen in Trier, abgesehen. Dann muß vor allem das Grabmal für den Paderborner Bischof Dietrich von Fürstenberg (gestorben 1618) beachtet werden, der zwar noch vor einem Kruzifix kniet, aber doch schon so frei und rundplastisch wie der Ehrenberg aufgestellt ist, wiewohl er in dem riesenhaften und kleinteilig gegliederten Aufbau noch nicht jene beherrschende Stellung genießt wie der Ehrenberg¹¹⁷⁴. In Franken wäre unter den geistlichen Grabmälern nicht auf Werke Michael Kerns zu verweisen, denn dessen Grabmal für den Bamberger Bischof Gebsattel (1611) zeigt den Adoranten noch recht flach und an die Rückwand gedrängt, während die beiden ebenso kleinen Würzburger Grabmäler im Querhaus des Doms für Kottwitz von Aulenbach und Neithard von Thüngen, die Bruhns der Bildhauerfamilie Junker zuschrieb¹¹⁷⁵, den Adoranten schon vollkommen frei vor der Rückwand, bzw. der Nische aufstellen. Das Kruzifix ist in beiden Fällen noch vorhanden, das die Verstorbenen in streng pyramidalen und gerader Ausrichtung anbeten. Das Vorbild hierzu im mainfränkischen Raum dürfte das von Peter Osten und anderen geschaffene Grabmal für den Wormser Bischof Georg von Schönburg (gestorben 1595) im Mainzer Dom abgegeben haben, da der Kniende völlig frei vor der Rückwand auf einem Sarkophag betet¹¹⁷⁶.

Der kniende Ehrenberg verläßt diese strenge Axialität durch ein deutliches Herauswenden aus der Grundlinie, sowie eine sichtbare Kopfneigung, wodurch die reine Profilansicht vermieden wird. Nun hat diese Kopfwendung in der Geschichte des Stifterbildnisses, besonders in der Malerei (z.B. Dürers Münchner Bewei-

120b

121a

32

nung) seine Tradition, derzufolge vom Wichtigsten, dem Kopf, eben etwas mehr zu sehen sein muß als das Profil, obgleich dies dem Thema der Anbetung nicht gerade zuträglich ist. Der oben genannte Fürstenberg wendet seinen Kopf dem Betrachter zu, doch bleiben seine Hände dem Kreuz zugewendet, als wolle er die Betrachter zur Andacht auffordern.

In der Regel jedoch blicken kniende Bischöfe streng geradeaus¹¹⁷⁷. Das gilt auch für einige Hauptwerke flämischer Barockplastik, für die Bischofsgrabmäler Andreas Creusen (Mecheln 1660) von Luc Faidherbe, Carolus van den Bosch (Gent 1660/65) von Gery Picq, Eugenius Albertus D'Allamont (Gent 1667/70) von Jean Delcour und auch noch für H.G.Precipiano (Mecheln 1709) von Michel van der Voort¹¹⁷⁸. Ihr Geradeausblicken ist aber wiederum durch das vollplastisch unmittelbar vor ihnen aufgebaute Objekt ihrer Anbetung begründet, entweder einer Christus-oder Marienfigur. Eine Kommunikation mit dem Hochaltar, dem sie doch durch ihre Aufstellung im Hochchor benachbart sind, findet nicht statt. Diese auf einer meist dreiteiligen, bühnenartig gefächerten Architektur angeordneten Figurengruppen bilden eine in sich geschlossene Szene, ein Bild, das zur Betrachtung und Andacht einlädt, dem aber raumdurchdringende Aktivität fehlt. Somit können diese Werke für die ursprüngliche Preuß'sche Konzeption nicht Pate gestanden haben: Da muß auf Italien verwiesen werden. Musterhaft sind sie andererseits jedoch darin, wie sie dem knienden Beter nicht mehr ein kleines Kruzifix vorsetzen, das für den Betrachter des 17.Jhd. wohl nur schwerlich als repräsentativ genug hätte angesehen werden können, sondern lebensgroße Figuren, die durch einfache Anschauung den Grund des Niederkniens vollkommen erklären.

Die Lage des Ehrenberg-Grabmals im Langhaus, verbunden mit der zielgerichteten Haltung des Beters zum Hochaltar hin, hätten der Anschauung gewiß auch genüge getan, doch war dem Würzburger Domkapitel die Tradition des vorgesetzten Kruzifixes offenbar wichtiger.

Der schon kurz erwähnte Grabmalsentwurf, der mit Rauchmiller in Verbindung gebracht werden kann, verzichtete ebenfalls auf das Kruzifix, dessen Fehlen das Domkapitel bei einem anderen, für das gleiche Hatzfeldt-Grabmal gedachten Entwurf ebenfalls bemängelte¹¹⁷⁹.

Aus alledem ist der Schluß erlaubt, daß Preuß diesen spezifisch italienischen Gedanken aus eigenen Stücken verwirklichen wollte, wie er denn in seinen Retabelkonstruktionen oft genug Italienisches aufgegriffen hat. Wie die Haltung des Ehrenberg erkennen läßt, hat er das Kruzifix gewiß nicht einfach vergessen, sondern bewußt weglassen wollen. Dazu war die Zeit in Würzburg jedoch noch nicht reif.

In Abwägung der zwei Traditionsstränge, der nordischen (wiewohl italienisch

beeinflußen) Ausbildung der Adoratio ohne Kruzifix für das weltliche Grabmal und der italienischen Gepflogenheit, auch geistliche Beter direkt mit dem Hochaltar kommunizieren zu lassen, fällt die Entscheidung zu Gunsten des letzteren. An den weltlichen Grabmalern war andererseits aber schon seit dem 16. Jhd. etwas vorgebildet, was der Ehrenberg in Würzburg als erster Geistlicher verwirklicht: das von der Wandarchitektur befreite Knie auf eigenem hohen Sockel, den hier der Sarkophag bildet. Dieser, in älteren Beschreibungen seiner Massivität wegen kritisierte Sarkophag¹¹⁸⁰ schafft aber erst den für die Aktion der Figur nötigen Freiraum. Diesen Aktionsraum hatten weltliche Adoranten, die oft familienweise auftraten, schon früh erhalten, aber, wie die von Bruhns¹¹⁸¹ abgebildeten Beispiele zeigen, durchaus nicht genutzt. In ihrer Steifheit könnten sie ebensogut in einer Nische knien oder sich mit einem Relief begnügen.

Der Ehrenberg nutzt seine exponierte Stellung zu einer beispielhaften Aktion, die das gesamte Hauptschiff beherrschte und schon jenen aufmerksam machte, der die Kirche durch das Hauptportal betrat. Der Ehrenberg kann also nicht nur als ein persönliches Denkmal aufgefaßt werden, das sein Bild, seine Taten überliefert, sondern auch als ein didaktisches Bildwerk, das dem Betrachter beispielhaft die Macht der Andacht demonstriert. Die in Haltung und Ausdruck lebendigen Putten kommunizieren dabei mit dem Betrachter, überreden ihn zur Betrachtung und Nachahmung, geben ihm schließlich in dem obersten Putto das Ziel all seiner Bemühungen an; die Reinheit seiner Seele, die in immerwährender Andacht erreicht werden kann.

Solche Programme waren der Vergangenheit gewiß nicht fremd, aber ihre Mittel waren andere. Sie überredeten nicht bildhaft, sondern appellierten eher an den Verstand, der sich aus allen Details erst mühsam ein Bild zusammensetzen mußte¹¹⁸². Michael Kerns Aschhausen gibt eine Zwischenstufe an. Dort - der Bischof ist aktionslos - ist der Putto zu seiner Linken noch mit Tränenwischen beschäftigt, trauert also, während der zu seiner Rechten das Tränentuch schon vom Gesicht genommen hat und freudig erregt nach oben blickt, zu den Allegorien auf dem Giebel, die ein besseres Los für die Seele des Bischofs verheißen¹¹⁸³. Preuß hat diese noch wenig entschiedene Sprache (als der Aschhausen entstand, war Preuß schon nicht mehr in der Kern-Werkstatt) in eine für jedermann verständliche und deutlichere Grammatik übertragen. In der Art und Weise, wie er die Elemente verschiedener Herkunft und Traditionen zu einer neuartigen Einheit verschmolz, wird seine kunsthistorische Leistung benennbar, die sonst kein deutscher Bildhauer seiner Generation in der Grabmalkunst erreichte. Trotz der teils mittelalterlichen Motive ist der Gesamtentwurf barock, woran auch einige kleinteilige dekorative Elemente, die dem Kunstkreis seines Lehrers Kern entstammen,

nichts zu ändern zu vermögen.

Das Rieneck-Grabmal

41

In dem 1672 begonnenen (K 33)¹¹⁸⁴ Grabmal für den Bamberger Bischof Valentin Voit von Rieneck nimmt Preuß den traditionellen, örtlich vorherrschenden Typus der Standfigur auf. Diese, wie auch das Fehlen der trauernden Putten lassen zunächst an einen Rückschritt gegenüber dem Ehrenberg denken. Alle "modernen" Elemente, Sarkophag, Pleurants und Adoratio fehlen. Stattdessen wieder die Muschelnische, die den bronzenen Bischof vollkommen umgibt. Überdies scheint der Eigenwert der flächigen Architektur, wenn sie auch aus Bronze und schwarzem Marmor besteht, durch den Verzicht auf Säulen oder einen Baldachin gemindert. Anstelle der reichen kompositen Ordnung, die den Ehrenberg nach allen Regeln der Architektur rahmt, hier nun eine bescheidene toskanische Ordnung, deren Pilaster lediglich die Aufgabe erfüllen, die Muschelnische zu fassen. Dafür treten dekorative Elemente stärker auf, seitliche Volutenordnungen, die mit einem Engelskapitell enden. Das aufgebogene Gebälk schmiegt sich dem Bogen der Nische an, was mit dem Hauptgebälk des Ehrenberg vergleichbar ist, welches das Wappen umspielt.

Dieses Zurücktreten der Architektur bewirkt aber eines sehr deutlich: Die Statue des Bischofs wird unübersehbar als Hauptsache in den Mittelpunkt gerückt. Sie dominiert, obwohl ihre dunkle Patina sich von der der bronzenen Nischenarchitektur nicht abhebt. Woran liegt das? Daran, daß die Figur, wie der Ehrenberg auch, sich aus der Nische gelöst hat, weitgehend frei davor platziert steht.

Dieses freie Stehen ermöglicht ein bis zum Boden hinabreichender Marmorsockel, der zwar nicht das Ausmaß des Ehrenberg-Sarkophages besitzt, aber doch genügend Standfläche. Wie der Sarkophag in Würzburg trägt auch er neben der Inschrift den gesamten Aufbau, dessen seitliche Teile von großen Marmorspiralen mitgetragen werden. Solche Voluten begleiten dann in verkleinerter schmaler Ausführung auch den oberen Aufbau. Der Sockel dient also bevorzugt der Statue als Standfläche.

Dies scheint mir singulär unter allen deutschen Bischofsgrabmälern, deren Standfiguren doch entweder in der Nische standen, vielleicht noch von einer kleinen, auskragenden Konsole unterstützt, oder bei den älteren Relieffiguren schlicht mit der Rückwand verbunden blieben, wobei ein halbrunder oder polygonaler Fuß als Standfläche genügte. Die älteren Bamberger Bischofsgrabmäler bezeugen dies

Wie viele dieser Vorgänger beachtet auch das Preuß'sche Werk durch die seitlichen Voluten so etwas wie eine untere Einziehung, als gehöre es zu einem Bischofsgrabmal, daß es nicht allzu fest auf dem Erdboden ruht wie - und hier wird ein interessanter Aspekt aufgedeckt - das Grabmal eines hochgestellten Weltlichen. Nur dort trifft man bis dahin Standfiguren an, die auf eigenem, hohen Sockel stehend, mit dem Boden Berührung haben. Es sei hier nur auf das Grabmal Georg und Leonore von Hessens in Darmstadt (P.Osten) und - trotz epitaphförmiger Aufhängung - auf das der Grafen Philipp von Hanau in Hanau (1580; J.Robyn) hingewiesen¹¹⁸⁶. Dieser Sockel entstammt offensichtlich dem weltlichen Grabmal. War schon für die Freifigur des Ehrenberg weltlicher Einfluß geltend gemacht worden, so verwundert es nicht, wenn in Bamberg beides, Freifigur und Sockel, in erstaunlicher Konsequenz zusammen auftauchen. Und zu diesem Zeitpunkt nicht weiter verwunderlich, wo im Zeitalter des Absolutismus die weltliche Macht des Bischofs, die sich wenig später dann zu Beginn des nächsten Jahrhunderts im Maingebiet in prachtvollen Residenzen niederschlägt, stärker hervorgekehrt wird.

Dazu paßt, wie schon erwähnt, die Dominanz der Figur über die nunmehr begleitende Architektur. In diesem Falle gehören zu der Sphäre des Persönlichen noch Inschrift und Wappen, beide unmittelbar ins Auge springend, wenn man an das verstecktere Wappen des Ehrenberg erinnert.

Das Dominieren des Figürlichen ist ein Kennzeichen vieler "moderner" Grabmäler zwischen 1650 und 1700. Dazu gehören nicht nur die schon zitierten¹¹⁸⁷ flämischen Hauptwerke, sondern auch die Grabmäler des 1645 geborenen Mathias Rauchmiller in Trier, Breslau und Liegnitz¹¹⁸⁸, welche allesamt auf eine schwere Architektur verzichten.

Darin dürfte sich nicht nur ein Rückgriff auf gotische Bischofsgrabmäler manifestieren (der sich freilich nur schwer beweisen ließe), sondern vor allem eine Anlehnung an italienische Grabmäler des 17.Jhd. äußern, welche besonders in Rom, die Figur dominieren lassen, wenn sie nicht schon ganz und gar aus Sockel und Figur bestehen, wie die Papstgrabmäler Berninis¹¹⁸⁹.

Wie wenig selbstverständlich dies jedoch in Deutschland immer noch ist, mag ein Hinweis auf das Grabmal des 1672 verstorbenen Mainzer Bischofs Damian Hartard von der Leyen veranschaulichen, das dem Bildhauer Arnold Harnisch zugeschrieben wird¹¹⁹⁰. Es ist noch so sehr den Mustern des vergangenen Jahrhunderts verhaftet, daß die Bischofsstatue sogar noch in der Muschelnische auf einen gotisch anmutenden Sockel gehoben wird. Nirgends wird deutlicher, daß das Althergebrachte als das Altherwürdige auch die Form immer noch zu bestimmen vermag. Und nirgends scheinen die Traditionen stärker zu wirken als im Bischofsgrabmal.

Auch das rund zwanzig Jahre später entstandene Grabmal für den Bamberger Propst Franz Conrad von Stadion (K 49) bleibt trotz seiner frontal aus der Nische herausbetenden Kniefigur dem Überkommenen verhaftet, indem die Figur in der Nische beharrt.

Solche Gegenüberstellungen erhellen die Bedeutung der Preuß'schen Konzeptionen auch am Grabmal, so daß eine Zuschreibung nicht nur von der stilistischen Zuweisung des Figürlichen wie des Details, sondern auch von der gedanklichen Anlage abhängig gemacht werden muß, die erst den besonderen Rang dieses Bildhauers erkennen läßt.

121b

Wie weit ist nun der weltliche Einfluß gegangen? In der Statue, die trotz ihrer Freistellung - wie der Ehrenberg auch - nicht beweglich und rundplastisch gearbeitet ist, sondern sich mit drei getrennten, statischen Ansichten begnügt, hört dieser Einfluß gewiß auf. Hier schlägt die Tradition der Bischofsstatue durch, sowohl in der Haltung der Arme mit ihren Attributen, als auch in der steifen Aufgerichtetheit. Nur das pathetisch gehobene und in Richtung Hochaltar (vom ursprünglichen Standort aus) gewendete Haupt macht da eine Ausnahme. In Bamberg könnte bestenfalls Michael Kerns Thüngen-Statue (1611)¹¹⁹¹ angeführt werden, obwohl jener nicht hoffnungsvoll nach oben blickt, sondern eher resignierend nach unten. Weiter westlich muß auf Riemenschneiders Scherenberg verwiesen werden, der als erster den Blick hoffnungssuchend nach oben und vielleicht (vom ursprünglichen Standort am Südfelder aus gesehen) auch Richtung Hochaltar wandte¹¹⁹². Erst der Mainzer Bischof Wolfgang von Dalberg¹¹⁹³ von Johann Juncker erhebt Haupt und Blick wieder in vergleichbarer Weise, während sonst das strenge Geradeausblicken die Regel bleibt. Wenn man auch das Ziel dieses Blickes nicht angeben kann¹¹⁹⁴, so ist die Verwandtschaft zwischen Dalberg und Rieneck doch gegeben, wenn auch sonst im Figürlichen nichts verglichen werden kann.

Wenn im Dalberg die Kopfwendung als Fortsetzung der gotisch anmutenden S-Linie des Körpers aufgefaßt werden kann, so sitzt der Kopf des Rieneck auf einem nach fester Kontrapostik gestellten Körper. Unter weltlichen Grabsteinen ist ein solch empor gehobener Blick nicht nachweisbar, was umso verwunderlicher ist, als weltliche Knie-, Liege- oder Sitzfiguren sonst alle möglichen Kopfwendungen einnehmen können¹¹⁹⁵. Die Haltung und Ausrichtung des Rieneck geschieht also zielgerichtet und ist damit thematisch bestimmt. Ganz gleich, ob nun der Blick dem Hochaltar im Georgenchor galt oder, naheliegender, dem Kreuzaltar Justus Gleskers auf dem Zugang zu diesem Hochchor, der Verstorbene sucht wenigstens den Blickkontakt zu seinem Erlöser, was der betende Ehrenberg durch seine direkte Ausrichtung zum Hochaltar einfacher und damit sinnfälliger hatte werden lassen.

Auch in dieser majestätisch empor wachsenden Statue, deren heroisch gebildetes Haupt hoffnungsvoll zu seinem Erlöser blickt, wird also im Vergleich zum Ehrenberg die spezifische Preuß'sche Handschrift sichtbar, alles einem Hauptthema unterzuordnen. Das Thema Trauer beschränkt sich hier wieder, ganz der Tradition folgend, auf die Inschrift, während sich sonst die gesamte Architektur, vom Sockel angefangen bis zur zurückhaltend gefaßten Muschelnische, der Statue dienend unterordnet. Wenn es auch zutreffen mag, daß diese Nischenarchitektur sich an dem von Glesker entworfenen Vorgängergrabmal Salzburg¹¹⁹⁶ orientierte, so ist diese Nachahmung doch nicht aus Bequemlichkeit oder Phantasielosigkeit geschehen, sondern aus der Erkenntnis heraus, daß eine solche flache Architektur seinem Ziel nur dienlich sein könne. So lenkt keine Säule, kein Baldachin von der, wie Preuß offenbar nicht anders möglich, minimalen aber wichtigen Aktion der Bischofsstatue ab. Dennoch erstickt die Architektur dabei nicht in Kargheit oder schlichter, beruhigender Geometrie: dekorative oder plastische Akzente wie Festons und Engelsköpfe beleben den Umriss, oder in den Agnatenwappen die Pilasterspiegel.

So wie das Motiv der Trauer fehlt, so beschränkt er sich in einem einzigen Totenkopf auch im Thema der Vergänglichkeit alles irdischen Lebens. So ist der Grundstein gelegt für die Konzentration auf die Statue, auf das erhobene Haupt, dessen überbordende Lockenpracht die Aufmerksamkeit zusätzlich erheischt.

Sieht man sich um, so muß man feststellen, daß die bischöfliche Standfigur nach dem Rieneck für etwa hundert Jahre in Deutschland verschwindet¹¹⁹⁷. Nicht zuletzt deshalb markiert dieses nur gänzlich unzureichend in der Literatur behandelte und abgebildete Werk in gewisser Weise einen Schluß- und Höhepunkt dieses uralten Themas, welches nunmehr einen aktiven Akzent erhält, der dem Adoranten vergleichbar ist. Daß dieses Denkmal die Purifizierung des letzten Jahrhunderts überstanden hat, verdankt es vielleicht nicht zuletzt der Wertschätzung, die es bei Klassizisten wie G. von Murr oder M. Pfister gefunden hatte, die vor allem von der beruhigten Pathetik der Statue beeindruckt waren¹¹⁹⁸. In diesem Jahrhundert haben Beobachter wie Kempfer, Bruhns und Sitzmann vor allem die negativen Seiten des Figürlichen betont, wobei freilich ihr Maßstab, offenbar der römische, zu hoch gegriffen war und deshalb dem Bildhauer, der zu Beginn des Jahrhunderts geboren worden war, gewiß nicht gerecht werden konnte.

In der Gesamtkonzeption des Rieneck hat Preuß keineswegs den Anschluß an die neue Zeit verpaßt, wenn man die übermächtige Tradition bedenkt, die dem Bischofsgrabmal in Mainfranken anhängt. Freilich bleibt unübersehbar, daß seine Figuren seinen inhaltlichen Intentionen nicht in dem deutlichen Ausmaß folgen können, das wir heute von barocker Skulptur aus dem letzten Drittel des 17. Jhd.

gemeinhin erwarten.

Daß diese beiden letzten Grabmäler bislang so wenig Interesse fanden, liegt wohl am wenigsten an den hier aufgezeigten Konzeptionen (die ja in einem Fall durch das Kruzifix verwässert wurden), sondern in der Ausführung, die besonders im Bischof Ehrenberg nicht jene Erwartungen erfüllt, die ein moderner Betrachter von barocker Plastik erwartet. Nicht von ungefähr hat der Ehrenberg in seiner ersten Beschreibung durch den Klassizisten J.A. Oegg (1806) wohlwollende Worte gefunden, was nur den Schluß zuläßt, daß damals der Ehrenberg nicht als - verurteilungswürdiges - Beispiel des Barock angesehen wurde. Die ruhige, ernsthafte Ausstrahlung des Adoranten (wie auch des hochgelobten Rieneck) hat offenbar mehr Eindruck hinterlassen als die gesamte barocke Komposition, an der nur Details als Schwächen ihres Zeitalters gerügt wurden. Darin äußert sich ein allgemeiner klassizistischer Grundzug, der nicht nur in den Preuß'schen Konstruktionen, sondern auch in seiner Plastik erkannt wurde. Eine strenge, bis ins letzte durchdachte Ordnung auf der Grundlage der klassischen Säulenordnungen gehört zum Wesen seiner Kunst. Er sucht nicht das völlig Neue, er achtet die örtlichen Traditionen vielleicht stärker als jeder andere. Seine Kunst gipfelt in der subtilen Überlagerung des Überkommenen mit neuen, meist italienischen Motiven. Es spricht für das, was Sandrart bei ihm "eine gute Wissenschaft" gerühmt hat, wenn er sich dabei nicht nur auf Formales verlegte, sondern vielmehr das Gesamte, den Entwurf, im Auge behielt. Nicht die Ökonomie bestimmt die Wahl seiner Mittel (wie bei vielen anderen Werkstätten, die all das, was sie selbst zu produzieren vermochten, in den Entwurf mit einbrachten), sondern rationale Überlegung. Wenn dabei keine Kunstwerke von überregionalem Rang entstanden, dann liegt dies am mangelnden Temperament seines bildnerischen Vermögens. Den Aktionsraum, den er seinen Figuren auf Grabmälern wie Altären in genialer Manier schafft, vermögen seine in kubischer Geschlossenheit verharrenden Statuen nicht in der Weise zu beleben, wie man es aus heutiger Sicht in Deutschland für das 18. Jhd. gewohnt ist. Seine vorausschauenden Konzeptionen, die vieles des 18. Jhd. vorwegnehmen, geraten dem Bildhauer heute zum Nachteil.

