

Peter A. Süß

Ein Vorgeschmack des Himmelreiches – Die Hofkirche der Würzburger Residenz

Zur architektonischen und religiösen Bedeutung sowie zur frisch abgeschlossenen Restaurierung eines Meisterwerks von Balthasar Neumann

Eine der großartigsten Raumschöpfungen des deutschen Barock ist die Würzburger Hofkirche, die in den letzten zweieinhalb Jahren gründlich restauriert worden ist. Seit ihrer Wiedereröffnung im vergangenen September glänzt sie wieder in alter Pracht. Ihre Architektur und Ausstattung sowie die Restaurierungsmaßnahmen werden hier in Kürze vorgestellt.

Nähert sich der Besucher der von dem berühmten Barockbaumeister Balthasar Neumann (1687–1753) errichteten Würzburger Residenz, so wird er – anders als zum Beispiel bei dem für die Entstehungszeit des Baues maßgebenden Schloss zu Versailles – zumeist gar nicht gewahr, dass sich in den Mauern des riesigen Palastes eine eigene Kirche verbirgt. Denn nur das über die zehn Stufen einer Freitreppe zu erreichende Portal an der Südwestecke der Fassade verrät mit seinem dezenten Schmuck deren Existenz. Sogar die zum Zusammenrufen der Gläubigen nötigen Glocken verbannte Neumann in einen schlanken, mit einer Zwiebelhaube bekronen Dachreiter, der sich von der Stadtseite so gut wie unsichtbar über dem zwischen den beiden Höfen des Südblocks gelegenen Trakt erhebt. Auf diese Weise gelang es ihm, die Ruhe und Harmonie der langgestreckten, würdevollen Stadtseite des Schlosses zu bewahren, da weder ein



Abb. 1: Die von außen nur am (zukünftig geschlossen bleibenden) Portal zu erkennende Hofkirche versteckt sich hinter der Fassade des südwestlichen Eckrisalits der Würzburger Residenz.

Photo: Birgit Wörz.

Glockenturm noch hohe Kirchenfenster, geschweige denn ein aufwendig instrumentiertes Eingangsportal den Blick und damit die Aufmerksamkeit des Herannahenden vom deutlich akzentuierten Hauptbau der Residenz abzulenken vermögen.

Aber was für ein unvergleichlicher und atemberaubender Anblick bietet sich so-

dann dem Eintretenden, der das hohe, von Paul Egell reich geschnitzte eichene Tor öffnet: Hinter der strengen, klassisch gegliederten Fassade präsentiert sich plötzlich und unvermutet ein verblüffender, sich durch fast alle Geschosse des Schlosses erhebender Innenraum und schlägt den Besucher in seinen Bann. Dieser majestätische Raum ist von einer hohen architektonischen Komplexität, von schwingender Bewegung und Lichtfülle geprägt. Er prunkt geradezu mit Deckengemälden, Marmorsäulen und überbordenden vergoldeten Zieraten. Kurzum, er ist ein unvergleichliches Gesamtkunstwerk aus Baukunst, Malerei und Bildhauerei. Für die Zeitgenossen wie für uns heutige Besucher konnte und kann sich so das Wunschbild der Barockzeit zur Wirklichkeit gestalten: nämlich dem Menschen durch prächtige Liturgie und ebensolche Kirchenräume schon im Diesseits einen Vorgeschmack auf das Paradies zu vermitteln, sozusagen im Glauben den Himmel bereits auf Erden spürbar werden zu lassen. Treffend charakterisierte daher Bernhard Schütz in seinem Buch über Balthasar Neumann die Würzburger Hofkirche als „*prachtvolles, unerschöpfliches Augenerlebnis*“ und „*Musterbeispiel für den sprichwörtlichen barocken Sinnenrausch, wo Schwung und Bewegung, Farbe und Licht, Marmorglanz und aufblitzendes Gold schwelgerisch zusammenklingen und ein Idealbild höchsten fürstlichen Prunks vermitteln*“.¹

Bei der Betrachtung des im wahrsten Sinne des Wortes vollendeten Kirchenraumes ahnt dabei zunächst niemand, was für ein langwieriger und wechselvoller Planungsprozess diesem Endergebnis vorausging. Unter dem ersten Bauherrn Fürstbischof Johann Philipp Franz von Schönborn (1719–1724) sollte die Hofkirche zuerst in den 1720 begonnenen



Abb. 2: Das faszinierende Innere der Hofkirche ist ein wahres Gesamtkunstwerk barocker Architektur, Malerei und Plastik.

Photo: Bayerische Schlösserverwaltung,
Uwe Gaasch.

Nordflügel der Residenz integriert werden. Dazu hatte Neumann anfangs einen schlichten Rechteckraum in der dem heutigen Standort gegenüberliegenden Nordostecke des Schlosses vorgesehen. Unter dem Einfluss des Mainzer Baumeisters Maximilian von Welsch (1671–1745), der für Lothar Franz von Schönborn, den Onkel des Würzburger Fürstbischofs tätig war, wanderte sie dann als Zentralraum in das Nordoval des Flügels am Rennweg. Weiterhin war später Balthasar Neumanns Reise nach Paris und Versailles 1723 für die Planungsgeschichte von Bedeutung. Der französische Hofarchitekt Robert de Cotte (1656–1735) verlegte die Kirche

schließlich in den Hauptbau des Palastes, wo sie auf der Nordseite der Eingangshalle das Gegenstück zur südlich davon geplanten großen Stiege gebildet hätte und damit an der Stelle des heutigen Treppenhauses gelegen wäre. De Cottes Kollege Germain Boffrand (1667–1754) verschob die Kirche jedoch wieder in den Ovalpavillon des Nordtrakts, wobei er allerdings den Kirchenraum mit seinem Chor in den Querbau zwischen den beiden nördlichen Innenhöfen ausdehnte. Dass man die Bauarbeiten schon in jenem Sinne begonnen hatte, beweisen bis heute die später wieder zugesetzten, ehemals halbrund schließenden Fenster im Hauptgeschoss dieses Zwischenflügels, der heute den Fürstensaal birgt. Letztlich fiel dann erst 1731/1732 unter Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn (1729–1746) die Entscheidung, den Kirchenbau an der heutigen Stelle, im Südwesteck der Residenz, zu plazieren, wo sie schließlich 1743 mit der Weihe durch den Bauherrn selbst ihre Vollendung erfuhr. Im übrigen hatte Balthasar Neumann auch bei der Gestaltung des Innenraumes und seiner Dekoration auf verschiedene Ideen und Einflüsse Rücksicht zu nehmen. Hier war es vor allem der kaiserliche Architekt Lukas von Hildebrandt (1668–1745), der seine Vorstellungen umzusetzen trachtete. Letztlich ist es dem Genie Balthasar Neumanns zu verdanken, dass aus diesen vielen unterschiedlichen Gedanken ein einheitliches, großartiges Ganzes geworden ist.

Nachgerade bei den Gewölben und der Innengestaltung der Wände zeigt sich dann auch Neumanns Könnerschaft. Denn eigentlich ist die Hofkirche kein sehr großer Raum, und auch ihr Grundriss ist per se einfach: So stellt sie bloß ein schlichtes Längsrechteck von rund 35 Metern Länge auf gute 13 Meter Breite bei einer Höhe von beinahe 20 Metern dar.

Ihre Komplexität liegt vielmehr in der Gewölbegestaltung und dem Wandaufriß Balthasar Neumanns, die er diesem Raum einfügte. Besonders der Kontrast zwischen der noblen und gleichförmigen Fassade und dem in Bewegung gesetzten Inneren mit seinen schwingenden Wänden und den sich aufwölbenden Kuppeln fasziniert sofort. Hier kann man gut verstehen, weswegen die Forschung von einer „Zweischaligkeit“ in Neumanns Baukunst gesprochen hat, wo der Blick auf das Äußere eben keinen Rückschluss auf die innere Gestalt des Bauwerks zulässt. Ähnliches findet man schon in der Schönbornkapelle (1721–1736) am Würzburger Dom vorformuliert und später dann in der berühmten Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen (1742–1772) zu einem grandiosen Gipfelpunkt entwickelt.

Stets kreisten Balthasar Neumanns Gedanken in der Kirchenarchitektur um die Frage, wie man die häufig hauptsächlich kreuzförmige Grundrissgestalt mit dem als ideal betrachteten, von einer Kuppel überwölbten Zentralraum verschmelzen könnte. Solche Überlegungen führten ihn schließlich zur Form des Würzburger Kämpels oder – in gigantische Dimensionen gesteigert – zur Abteikirche Neresheim; aber auch zahlreiche seiner Dorfkirchen wie Kitzingen-Etwashausen oder Gaibach beschäftigen sich mit dieser Problematik. Ebenfalls im Inneren der Hofkirche klingt diese Bauaufgabe an, wenn man bemerkt, wie geschickt es Neumann gelingt, unterschiedliche Raumkörper zu verschmelzen bzw. verschiedene Raumteile aneinander oder ineinander zu fügen, so dass dennoch eine ungemein ausgewogene, dabei aber spannungsvolle Gesamtwirkung im Raum entsteht.

Dazu fügte Balthasar Neumann in die geradlinige Außenhülle des Baukörpers, den er ohne Veränderung der Fensterfor-

men in seiner drei auf acht Fensterachsen umfassenden Größe als Grundlage der Decken- und Wandgestaltung übernahm, längs der Mittelachse eine Folge von fünf sphärischen (also runden oder ovalen) gewölbten Räumen ein, die einander berühren, durchdringen und überschneiden. Auf den ersten Blick bemerkt der Betrachter aber zumeist nur drei dieser sphärischen Räume: ein fast als kreisförmig empfundenes Queroval über der Empore, an das sich dann ein größeres Längsoval in der Mitte des Kirchenraumes anschließt, dem dann wiederum über dem Altar ein drittes Queroval in gleicher Wirkung wie am Eingang folgt. Diese drei Ovale berühren sich in ihren jeweiligen Scheitelpunkten und bilden so eine optisch in sich geschlossene, aber wegen ihrer unterschiedlichen Größe rhythmisiert wirkende Reihung. Erst ein zweiter Blick offenbart zwei weitere als „sekundär“ zu bezeichnende Querovale, die sich an den Berührungspunkten transversal zwischen die drei „wirklichen“ Hauptkuppeln legen. Durch die Überschneidung mit diesen werden sie aber optisch fast vollständig „aufgezehrt“. So bleiben von diesen beiden „Kuppeln“ bloß jeweils zwei dreieckige Zwickel an der Decke sichtbar übrig, während sich deren Existenz ansonsten nur an den Wandflächen, den Sockeln und am Hauptgesims in gewisser Weise ablesen lässt.

Wie hochkomplex Neumann dieses Gewölbesystem entwickelte und dem relativ kleinen Raum einbeschrieb, lässt sich am besten bei einem Blick auf den Grundriß der Hofkirche erkennen. Im Raum selbst vermag der Betrachter es anhand der sich in kühnen Schwingungen emporwindenden Gurtbögen zwischen den einzelnen Gewölbekompartimenten erahnen – diese sind auch ein Indiz dafür, wie schwierig die statische Lösung der Kon-

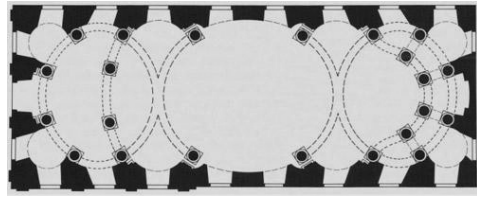


Abb. 3: Grundriß der Hofkirche mit den Emporen und den Ovalekuppeln.

struktion dieser einander zwar gegenseitig aufreißenden und dennoch stützenden massiven Steindecken gewesen sein muss. Balthasar Neumanns meisterliches Können lässt sich speziell an solchen Details ablesen, führt er damit doch Ideen italienischer Architekten des Hochbarock wie Francesco Borromini (1599–1667) oder Guarino Guarini (1624–1683), die mit Hilfe der Baumeisterfamilie Dientzenhofer über Böhmen nach Franken gelangt waren, zu einem abschließenden Gipfelpunkt europäischer Baukunst.

Der Wandaufriß der Hofkirche wird von zwei Elementen dominiert: Dies sind zum einen die 22 kolossalen Stuckmarmorsäulen und das mächtige, aus dem gleichen Material gestaltete Hauptgesims. Betonen die Säulen, von denen 16 direkt vor den Wandpilastern stehen, die Vertikale, so unterstreicht deren wuchtiger Architrav das horizontale Element der Architektur und führt dergestalt zu einer ausgewogenen Balance der Kräfte. Ein durchaus als typisch für Neumann zu bezeichnender Effekt ist dabei die Tatsache, dass die genannten 16 Säulen per se keine tragende Funktion besitzen, vielmehr eine dekorative Aufgabe erfüllen. So verdecken sie beim Blick nach Osten zum Beispiel die Lichtzuführung, die ja wegen der problematischen einseitigen Integration des Kirchenraumes in das Gebäudeinnere nur von der südlichen Garten- bzw. der westlichen Platzseite aus erfolgen kann. Durch

die Verspiegelung zahlreicher innen gelegener „Fenster“, die in vollkommener Symmetrie auf die nördlichen bzw. östlichen Gegenwände verteilt sind und sich in Korridore oder untergeordnete Räume öffnen, kommt es allerdings zu der gewünschten Nebenwirkung, dass durch die Reflexionswirkung der Spiegelscheiben geschickt eine beidseitige Belichtung des Raumes vorgegaukelt wird, wobei sich auch das Verziehen der Fenstergewände aus dem rechten Winkel in weite Trichterformen als hilfreich erweist. Diese „Wölbgestelle“, wie die Forschung diese Stützen bezeichnet hat, die nicht statisch, sondern dekorativ wichtig sind, findet man analog in vielen anderen Neumannbauten in mannigfachen Varianten. Zierende Säulen unter Gewölbeansätzen, die eigentlich von der Wand getragen werden, verwandte Neumann bereits in der Schönbornkapelle, aber auch im profanen Umfeld im Kaisersaal der Residenz.

Einzig jene sechs Säulen unter den beiden Emporen der Hofkirche haben eine tragende Funktion, stützen sie doch den zweiten, oberen Altar, den Platz der privaten Zelebration des Fürstbischofs im Osten einerseits und den Ort der Kirchenmusik im Westen andererseits. Gerade die Schwünge dieser Balkone unterstützen die für die barocke Zeit so wichtige Rhythmisierung des Innenraums, kommen dadurch doch die klassischen, zwischen konkav und konvex alternierenden Bewegungsabläufe zum Tragen. Dies läßt sich besonders schön im Bereich der östlichen Empore vor dem Marienaltar mit ihrem Doppelschwung (konvex-konkav-konvex) ablesen. Mit den beiden von Johann Adam Guthmann prachtvoll geschnitzten, sich konvex vorwölbenden Oratorien beiderseits der vorderen Empore wird dieser Schwung wie mit zwei geblähten Segeln

quasi als Auftakt eingeleitet und regelrecht emphatisch betont.

Dass die Hofkirche durch dieses Säulenmotiv mit dem darüber liegenden mächtigen Gebälk gleichsam in zwei Stockwerke geteilt wird, ist nebenbei bemerkt ein traditionelles Element der Hofkirchen, die von einem Herrscher und dessen Hof genutzt werden. Schon in Karls des Großen Palastkapelle in Aachen oder – hier bei uns im fränkischen Raum – in der Kapelle der Nürnberger Kaiserburg findet man dies ebenso wie in der Würzburger Residenz. Der Herrscher wurde nun einmal in Zeiten des Gottesgnadentums in größere Nähe zu jener metaphysischen Macht gerückt, die ihn in sein Amt gebracht hatte, der er ergo seine Macht verdankt und der er für all seine Taten Rechenschaft ablegen muß. Der Herrschende ist in Zeiten des Absolutismus genauso wie unseren heutigen Tagen immer dem „göttlichen Recht“ (vgl. Papst Benedikts XVI. Rede vor dem Bundestag!) als Korrektiv seines eigenen Tuns im Sinne des Allgemeinwohls verantwortlich. Dieser Funktion der Hofkirche ist es daneben auch zuzuschreiben, dass es auf Befehl des Fürstbischofs hin keine Beichtstühle und zunächst nicht einmal eine Kanzel gab. Der heutige Predigtstand aus der Hand von Antonio Bossis Neffen Materno ist erst eine Zutat aus der Zeit Adam Friedrich von Seinsheims (1755–1779) um 1775 und bringt eigentlich die Neumannsche Symmetrie des Kircheninneren in Unruhe.

Oberhalb des Hauptgebälks setzen sich schließlich die Säulen in kurzen Pilastern fort, die die Gewölbeansätze kaschieren und diese zugunsten der Höhenwirkung des Raumes weiter in die Höhe hinauf-schieben. In üppigen, stark vergoldeten Formen kann sich hier sowie in den Zwickeln der beginnenden Kuppelwölbun-

gen und auf den schlanken Gurtbögen der prachtvolle Bandelwerk-Stuck des meisterlichen Stukkateurs Antonio Bossi (1699–1764) und seiner Mitarbeiter entfalten. Bossi war es im übrigen auch, der an den Wänden (Dreifaltigkeit / Apostelbüsten), den beiden Altarnischen (unten: Kreuzigungsszene mit Maria Magdalena / oben: Maria Immaculata) und als Bekrönung auf den Seitenaltären (Tugenden / Engel) ausdrucksstarke Stuckplastiken schuf, die durch ihre glänzende Polierung weißen Marmor zu imitieren versuchen. Mit diesen Skulpturen spricht Bossi die Kernsätze des Glaubens an und präsentiert neben der göttlichen Dreifaltigkeit, an die der Christ glaubt, auch das Erlösungsgeschehen am Kreuz, an dessen Stamm sich Jesus Christus für die Menschheit opfert. Mit den ausgewählten „Beispielmenschen“ der Apostel und der Mutter Gottes zeigt er die Vermittlung des Glaubens durch verkündende Boten („Zwölfbotenlehre“) auf und weist auf das vorbildliche Ideal des *„Was er Euch sagt, das tut“* (Joh. 2,5) hin, was uns letztlich ins Himmelreich führt, zumal wenn diese Entscheidung von tugendhaftem Verhalten getragen ist.

Dieses künstlerisch gestaltete, katholische Credo der Hofkirche klingt auch überall in den anderen Ausstattungsteilen, wie der Deckenmalerei und den Altären, an. Für die Gemälde in den Gewölben zeichnete 1735/1736 der damals mit 75 Jahren schon greise Johann Rudolf Byß (1662–1738) zusammen mit seinen beiden Schülern Anton Joseph Högler und Johann Thalhofer verantwortlich. Er hatte sich wohl wegen seines Alters, das vermutlich ein geschwindes und hoch konzentriertes Arbeiten erschwerte, gegen ein auf dem feuchten Putz zu schaffendes Fresko und für eine Secco-Malerei entschieden.

Da hierbei auf dem trockenen Putz in Temperatechnik gearbeitet wird, waren ein langsames Arbeitstempo und eventuelle Korrekturen möglich. Allerdings lag damit die Malschicht nur auf dem glatten Gipsgrund der Decke oberflächlich auf und verband sich anders als beim *„fresco buono“* nicht untrennbar mit dem Traggrund. Dies rächte sich dann nach 1945, als nach dem Verlust der Dächer beim Brandangriff (gottlob hielten die Gewölbe selbst dem Inferno stand) schließlich weite Teile der Malerei durch eindringende Feuchtigkeit regelrecht von den Gewölben abgewaschen wurden. Augenzeugen berichteten, daß die herunterrieselnden Farbpartikel den Fußboden des Kirchenraumes bedeckten und mit Schaufel und Besen zusammengeegt werden mussten. Die Reste der Bilder wurden dann während der Restaurierung zwischen 1959 bis 1962 von dem Kunstmaler Karl Körner großenteils rekonstruiert oder die Motive nachahmend übermalt.

Thematisch zeigten Rudolf Byß' wundervolle, detailreich vor einem leuchtend hellen Fond stehenden Gemälde in der Mitteltreppe die von einem Allerheiligenhimmel umgebene Himmelfahrt und Krönung Mariens, in den vier Zwickeln der Sekundärovale die Evangelisten und über dem Hauptaltar das Martyrium der Frankenapostel Kilian, Kolonat und Tottan sowie über dem Eingang den Sieg des hl. Erzengels Michael beim Sturz der abtrünnigen Engel. In Analogie zur plastischen Zier wird uns also das Erlösungswerk Christi, um das wir durch die heiligen Schriften wissen, vor Augen geführt: Der Erlöser ruft den Menschen, exemplarisch von der Jungfrau Maria symbolisiert, ins sein Reich, ehrt die Glaubenszeugen für ihr übergroßes Engagement mit den Palmen des himmlischen Ruhmes und



Abb. 4: Die Mittelkuppel der Hofkirche mit dem ursprünglich von Rudolf Byß geschaffenen Seccogemälde der Himmelfahrt und Krönung der Muttergottes.

Photo: Bayerische Schlösserverwaltung, Uwe Gaasch.

straft die Ungehorsamen und deren Auflehnung gegen den göttlichen Heilsplan.

Auch die beiden riesigen Blätter der Seitenaltäre (5,70 m x 2,50 m), von dem unvergleichlichen venezianischen Maler Giovanni Battista Tiepolo (1697–1770) in schwungvoller Komposition und mit in Pastelltönen leuchtender Farbpalette 1752 geschaffen, greifen diese Aussagen nochmals auf. So erkennt man in diesen herausragenden Kunstwerken auf der Gartenseite die Himmelfahrt Mariens und gegenüber den „Höllenzur der Engel“. Da die Farbigkeit des Stuckmarmors, die ganz sicher bewusst gewählt wurde, von einem dunklen Rot an den Säulen und einem warmen, mittleren Grau, das im Licht ins Bläuliche zieht, an den Gessimsen dominiert wird, wird man darin wohl durchaus Anspielungen auf die Liturgischen Farben der Marien- und Märtyrerfeste erkennen dürfen.

Obwohl die beiden Seitenaltäre auf Entwürfen des Wiener Architekten Lukas von Hildebrandt basieren, hat sie Balthasar Neumann doch geschickt modifiziert und in seinen Wandaufriß als essentielle Bestandteile integriert. Vor allem die beiden Paare der korkenzieherartig gewundenen „Salomonischen Säulen“ wirken enorm beeindruckend. Exquisite Exempel der Würzburgischen Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts stellen die jeweiligen Assistenzfiguren beiderseits der Ölgemälde des Tiepolo dar. Sie wurden 1743 nach den Entwürfen des Johann Wolfgang van der Auvera (1708–1756) direkt in Carrara aus dem Marmor gehauen und dann auf dem Wasserweg nach Würzburg transportiert. Ob es nun passend zum Sujet des Bildes die Erzengel Gabriel und Raphael auf der Nordseite oder die beiden Bamberger Bistumsgründer Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde auf der ge-

genüberliegenden Gartenseite sind (denn Friedrich Karl von Schönborn war auch dort Oberhirte), alle diese himmlischen Wesen oder irdischen Vorbilder sind als personale Hilfestellung für den gläubigen Christen auf seinem Weg zu Gott gemeint. Dieses „vorbildliche Hilfsangebot“ setzt sich außerdem auch mit den beiden wichtigsten Würzburger Bistumsheiligen am Hauptaltar fort: St. Kilian und St. Burkard stehen für die Glaubensausbreitung und organisatorische Festigung der kirchlichen Gemeinschaft in unserem Frankenland. Zu jenen Zeiten, als noch ein Fürstbischof am Altar dazwischen zelebrierte, waren die beiden Protagonisten und heiliggesprochenen Vorgänger des Bischofs, wie Jarl Kremeier treffend festgestellt hat, zugleich *„einerseits Mahnung und Ansporn, andererseits Legitimation und nachdrückliche Bestätigung der bischöflichen Herrschaft“*.²

Kurzum besticht die Würzburger Hofkirche nicht nur durch die geistreiche Architektur Balthasar Neumanns, die zum Besten gehört, was die europäische Kirchenbaukunst jemals hervorgebracht hat, sondern auch durch die Glanzleistungen der hiesigen Hofkünstler, was Gemälde, Skulpturenschmuck und Ausstattung anbelangt. All dies lässt sie zu einem herausragenden Gesamtkunstwerk der Barockzeit werden. Dass aber Kirchen und ihre Einrichtung darüber hinaus Glaubensäußerungen sind, wird im Falle der Hofkirche überdeutlich. Denn sie ist auch ein faszinierendes steinernes Credo, das von seiner Aussage her zeitlos ist und den Gläubigen genauso Wegweiser zu sein vermag wie ein Fingerzeig für die noch Suchenden.

Abschließend seien noch einige Bemerkungen zur nun abgeschlossenen Restaurierung gestattet. Die letzten Arbeiten an der Hofkirche lagen mittlerweile 50 Jahre zurück. In dieser langen Zeit hatten die

dauernde Nutzung des Gotteshauses und die zahlreichen touristischen Besucher verständlicherweise Staubablagerungen, andere Verschmutzungen und Schäden verursacht. Diese waren aber nicht das vordringliche Problem. Vor Beginn der Arbeiten im Frühjahr 2010 zeigte sich besonders an der Decke der Hofkirche ein viel schlimmeres Schadensbild: Überall bröckelte der Stuck, platzten Marmorierungen auf und zeigten sich Salzausblühungen an den Gemälden. Dies war ein überdeutlicher Hinweis auf Feuchtigkeits- und Salzsäuren, die einesteils noch auf Spätfolgen des Luftangriffs zurückzuführen waren, andererseits den inzwischen undicht gewordenen Dächern zugeschrieben werden mussten.

Mit großem Aufwand wurde nun während der Restaurierung durch mehrfach aufgetragene, leicht feuchte Zellulose-Kompressen versucht, das überhandnehmende, an der Oberfläche auskristallisierende Magnesiumsulfat aus den Stuckornamenten und Gemäldeflächen möglichst weitgehend zu extrahieren, um die von diesem hervorgerufenen Absprengungen in Zukunft zu verhindern. Dabei machte man sich die Eigenschaft der Schadsalze zunutze, sich in Feuchtigkeit zu lösen und immer an die jeweilige Oberfläche zu drängen. So befanden sich im Idealfall nach der Abnahme der Kompressen die gelösten Salze eben nicht mehr in der Originalsubstanz, sondern in der Zellulose. Beim Stuck wurden danach die zu rettenden losen Originalteile fixiert, verlorene Dekorationen nachgeschaffen und anschließend alles wieder blattvergoldet.

Bezüglich der Gemälde lag das Problem anders. Die Arbeiten von Rudolf Byß waren 1945 durch Ruß und Hitze geschädigt und anschließend wegen des bis in die späten 1950er Jahre fehlenden Daches durch die Nässe teilweise regelrecht vom Putzträ-

ger abgewaschen worden. Der Restaurator Hans Körner hatte daher bis 1962 Teile der Darstellungen nach historischen Photographien neu geschaffen, andere besser erhaltene Partien teilrekonstruiert und originale Details gefestigt, wobei er leider durch die von ihm benutzten Festigungsmittel eine nicht mehr reversible Optik schuf. Das heißt, unter der heute nicht mehr abnehmbaren Festigungsschicht Körners sind im Quartzlicht noch immer die begeisternden Finessen der Malkunst des Rudolf Byß zu sehen, aber sie lassen sich leider nicht mehr freilegen. Außerdem hatte Körner die Farben der Kuppelhintergründe vielfach zu dunkel angelegt, so dass die helle Leichtigkeit der Gemälde verlorengegangen war und alles viel zu duster wirkt. Da Teile seiner Überfassungen aber abfielen oder locker saßen, stellte sich die Frage, ob man die Restaurierung der 1960er Jahre nun instandsetzen oder wenigstens die zu dunklen Hintergründe abnehmen sollte. Letztlich entschied man sich, den von Körner geschaffenen Zustand größtenteils zu belassen, nur im Bereich der Westkuppel nahm man den Fond ab, so dass sich dort der ursprüngliche Zustand des 18. Jahrhunderts nun in seiner berückenden Helligkeit am ehesten wieder nachvollziehen lässt. Der Kontrast zu den dunkel gebliebenen anderen Kuppeln ist entsprechend groß.

Der Autor Dr. Peter A. Süß M.A. ist Historiker und Kunsthistoriker. Neben seiner beruflichen Tätigkeit an der Würzburger Universität engagiert er sich im Vorstand der Frankenbund-Gruppe Würzburg und als Schriftleiter der Zeitschrift „FRANKENLAND“. Seine Anschrift: Am Galgenberg 14, 97074 Würzburg, peter.suess@uni-wuerzburg.de.

Die Reinigung der Wandoberflächen und des Stuckmarmors schloss dann zusammen mit der vorsichtigen Restaurierung der hölzernen Ausstattung (Oratorien, Eingangstüren, Bänke etc.) die eigentlichen Arbeiten ab. Für den zukünftigen Besucher wird aber der wohl wichtigste Eingriff die Verlegung des Eingangs zur Hofkirche vom Residenzplatz in den ersten südlichen Innenhof der Residenz sein. Denn, nachdem man herausgefunden hatte, dass gerade das ständige Öffnen des Portals je nach Jahreszeit regelrechte Wellen von feuchter bzw. trockener Luft gegen die empfindlichen Deckenmalereien blies und maßgeblich zu deren Schädigung beigetragen hatte, entschloss man sich zur Verlegung der Türe an die genannte Stelle.

Bleibt abschließend nur zu hoffen, dass die frisch restaurierte und am 21. September 2012 durch ein Pontifikalamt des Würzburger Bischofs Friedhelm (Hofmann) wieder eröffnete Hofkirche der Würzburger Residenz den Gläubigen wie den Kunstinteressierten gleichermaßen wieder eine faszinierende Stätte des Gebets und der Begegnung mit Gott, den Mitmenschen und dem schöpferischen Einfallsreichtum der begnadeten Künstler des Barockzeitalters sein wird (zukünftig wird wieder jeden Sonn- und Feiertag dort um 12 Uhr katholischer Gottesdienst gefeiert). Möge die Hofkirche allen Besuchern auch in Zukunft als eines der Herzstücke des Glaubens und der fränkischen Kunst auf europäischem Niveau bewusst werden – verdient hätte sie es allemal „*ad maiorem Dei gloriam*“.

Anmerkungen:

- 1 Bernhard Schütz: Balthasar Neumann. Freiburg i.Br.–Basel–Wien 1986, S. 135.
- 2 Kremeier, Jarl: Hofkirche in der ehemals fürstbischöflichen Residenz Würzburg. Regensburg 2005, S. 21.