

Manuel Mayer

BALTHASAR NEUMANN und die Kunst des Bauens

Eine Rezeptionsgeschichte
zwischen Genie- und kollektivem
Wahnsinn

SCHNELL + STEINER

Balthasar Neumann
und die Kunst des Bauens

Manuel Mayer

Balthasar Neumann und die Kunst des Bauens

Eine Rezeptionsgeschichte
zwischen Genie- und kollektivem Wahnsinn

SCHNELL † STEINER

Umschlagabbildung: Marcus Friedrich Kleinert (1649–1742),
„Johann Balthasar Neumann, Baumeister und Ingenieur“, 1727, Würzburg,
Mainfränkisches Museum, Öl/Lw 94 x 76 cm, akg images.

Dieses Buch ist mit der Unterstützung des Hochschulrats der Universität Freiburg (CH) und dank der Förderung der Kulturstiftung des Bezirks Unterfranken veröffentlicht worden.

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät
der Universität Freiburg (CH)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2023

© 2023 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstr. 13, D-93055 Regensburg

Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Druck: Hubert & Co. GmbH und Co KG, Göttingen

ISBN 978-3-7954-3835-7

ISBN 978-3-7954-3836-4 (E-Book)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages
ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem oder
elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de

Inhalt

I.	Einleitung	9
II.	Joseph Keller und die Begründung des Genialismus	15
III.	Die zweifelhafte Etablierung des Genialismus im Gefolge Kellers	17
	1. Lohmeyer 1911	17
	2. Hirsch 1912	18
	3. Feulner 1913	21
	4. Fuchs 1914	22
	5. Klaiber 1913 und Habicht 1916	24
	6. Eckert 1917	31
	7. Hertz 1918	34
IV.	Die Entstehung des Kollektivismus aus dem Fundament des Genialismus	37
V.	Der Ausbruch des Kollektivismusstreites	43
VI.	Exkurs zu den Grundlagen des „kollektivistisch“ bestreitbaren Genialismus	51
	1. Bönicke 1788	51
	2. Die Würzburger Stadtführer- und Lokalliteratur im Gefolge Bönickes	52
	a) <i>Scharold 1805 und Erbacher 1824</i>	52
	b) <i>May 1830</i>	53
	c) <i>Heffner und Reuß 1852</i>	55
	3. Die deutsche Barockforschung	57
	a) <i>Dohme 1887</i>	57
	b) <i>Gurlitt 1889</i>	58
	c) <i>Gurlitt 1902</i>	60
	d) <i>Pinder 1912</i>	61
	e) <i>Brinckmann 1919</i>	64
	f) <i>Hauttmann 1922/23</i>	65
	g) <i>Weisbach 1924</i>	71
	h) <i>Dehio 1926 und Osborn 1929</i>	74

VII. Die Etablierung des Kollektivismusstreites	75
1. Sedlmaier/Pfister 1921	75
2. Boll 1921	80
3. Höver 1922	81
4. Schenk 1923	82
5. Sedlmaier/Pfister 1923	84
6. Boll 1925	89
7. Grimschitz 1925	93
8. Lohmeyer 1928/29	97
VIII. Die genialistische Beruhigung des Kollektivismusstreites	101
1. Zeller 1929	101
2. Cranach-Sichart 1931	102
3. Schenk 1937	104
4. Knapp 1937	107
5. Freeden 1937/1978	111
6. Lorck 1939	114
7. Esser 1940	115
8. Hegemann 1942/1958	117
IX. Die äußere Konsolidierung des Genialismus	121
1. Schmorl 1946	121
2. Freeden 1948	129
3. Neumann 1937/1947	130
4. Dünninger 1950	146
5. Reuther 1953	149
6. Teufel 1957	153
7. Reuther 1960	158
8. Andersen 1966	170
X. Die „kollektivistische“ Krise des äußerlich konsolidierten Genialismus	175
1. Passavant 1971	175
2. Reuther 1973	178
3. Rizzi 1976, Schütz 1979, Ramisch 1978 und Hofmann 1979	183
4. Reuther 1979 und 1983	185
5. Paulus 1982	188

XI. Das Jubiläumsjahrzehnt und die ambivalente Erholung des Genialismus	191
1. Thies 1980	191
2. Holst 1981	195
3. Hofmann 1982	203
4. Hubala 1984	207
5. Meulen 1986	216
6. Schütz 1986	227
7. Hansmann 1986	235
8. Lüde 1987	236
9. Korth/Poeschke 1987	239
10. Erichsen 1988	242
XII. „Kollektivistisch“ verzweifelter Genialismus und der Weg in die Gegenwart	247
1. Manitz 1992	247
2. Die jüngere Literatur	248
Anhang	251
Literaturverzeichnis	251
Stichwortverzeichnis	260

I. Einleitung

Der Mensch kann „*nicht nur in Zahlen denken oder rechnen, sondern auch in allen anderen Dingen, die man zusammenzählen oder voneinander abziehen kann. Aber dieses Privileg wird durch ein anderes abgeschwächt, nämlich durch das Privileg des Widersinns, dem kein anderes Lebewesen ausgesetzt ist als allein der Mensch. Und die Menschen, die ihm am meisten ausgesetzt sind, sind die Professoren für Philosophie.*“¹

Was auch immer man über „*Professoren für Philosophie*“ denken mag, Hobbes bezeichnet mit seinen Zeilen doch sehr anschaulich, worin das Grundproblem aller Wissenschaft bestehen kann. Dass der englische Philosoph dabei den Grund für diesen möglichen Missstand gerade in Forschern sieht, „*welche sich auf Bücher verlassen*“, also Menschen, die sich verhalten „*wie Leute, die viele kleine Summen zu einer größeren zusammenzählen, ohne darauf zu achten, ob die kleinen Summen richtig zusammengerechnet wurden oder nicht*“,² dies deutet im Besonderen auf die Ausgangs- und Problemsituation der vorgelegten Studie voraus.

Und dies keineswegs deshalb, weil man sich bei der Beschäftigung mit dem nachfolgend zu besprechenden Forschungsgebiet der Kunstgeschichte – neben seinem qualitativ vielversprechenden Austreiben – immer wieder der rein quantitativen Anhäufung von Textmaterial gegenüber sieht. Was die Beobachtungen von Hobbes mit den unsrigen kurz-zuschließen verspricht, ist vielmehr jene einfache Tatsache, wonach Wissenschaftler dazu neigen, den Schriften über ihr Thema mehr Glauben zu schenken, als ihrem Thema selbst.

So sind Balthasar Neumann und seine Kunst zu Bauen genau in derjenigen Art und Weise Gegenstand der vorgelegten Untersuchung, wie ihre wissenschaftliche Erforschung uns heute noch immer betrifft. Denn eines dürfen wir bereits an dieser Stelle als gesichert annehmen. Ohne Neumann-Forschung gäbe es die für unsere Tage so charakteristische Wahrnehmung Neumanns und seines Wirkens nicht. Für die nachfolgende Untersuchung resultiert daraus ganz von selbst die Frage nach der Verfasstheit dieser Wahrnehmung, welche nur aus ihrem historischen Werden und ihrer aktuellen Auswirkung die Tür zu einem Verständnis künftiger Bedeutung öffnen wird.

Balthasar Neumanns kunsthistorischer Rang als Architekt und Ingenieur der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Kunsthistoriker mögen hier vom Spätbarock sprechen – gilt heute allgemein als anerkannt. Seine Leistungen als Künstler wie als Techniker werden dabei gleichermaßen gewürdigt.

1 Hobbes, Thomas: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, Iring Fetscher (Hrsg.), Neuwied/Berlin 1966/1984, S. 34–35.

2 Hobbes, LEVIATHAN 1966/1984, S. 28.

I. Einleitung

Im Fokus der Auseinandersetzung steht dabei in der Regel Neumanns Beteiligung am Würzburger Residenzbau, welcher 1720 aufgenommen und Mitte der 1740er-Jahre im Rohbau fertiggestellt worden war. Von hier aus wendet sich das Interesse meist – wenngleich deutlich weniger intensiv – den weiteren Schlossbauten bzw. Schlossbauprojekten des ursprünglich aus Eger stammenden Meisters zu.

Besonderes Gewicht beansprucht darüber hinaus die Betrachtung des sakralen Werkes, sei es des faktisch gebauten oder des lediglich theoretisch geplanten. In diesem Kontext dominiert die Beschäftigung mit der Schönbornkapelle am Würzburger Dom sowie die Auseinandersetzung mit den allgemein für herausragend erachteten monumentalen Kirchenbauten. So erhalten Vierzehnheiligen und Neresheim die mit Abstand größte Aufmerksamkeit, was die zahlreichen übrigen Kirchenbauten an die Peripherie der allgemeinen Wahrnehmung rückt.

Das profane, bürgerliche Bauwesen nimmt einen weiteren, wenngleich untergeordneten Bereich des Interesses ein. Hierbei fallen die städteplanerischen Maßnahmen in Würzburg und Bamberg besonders ins Gewicht.

Hinzukommen Spezialthemen, die ästhetische, technische, militärische oder unternehmerische Fragen gleichermaßen berühren können. So vermag beispielsweise Festungs-, Garten- und Wasserbau genauso ins Gesichtsfeld zu treten, wie die Untersuchung der besonderen Wölbtechnik, der Lust- und Feuerwerkerei bzw. eines von Neumann geförderten oder geleiteten Manufakturwesens.

Die heutige, generelle Wahrnehmung Neumanns verweist also auf ein ausgebreitetes Betätigungsfeld des Meisters, indem Architektur, Ingenieurswesen, Militärtechnik und Unternehmerschaft sich die Hände reichen. Geradezu als Ausweis dieser Händereicherung im Kontext der allgemein akzeptierten Universalität Neumanns besteht – mal mehr mal weniger offensichtlich – ein Phänomen, das nicht erst seit Beginn der Neumann-Forschung existiert. Es handelt sich um die schon dem späten 18. Jahrhunderte bekannte Auffassung, Neumann müsse ein „Genie“ gewesen sein. Unsere zumeist tourismusorientierte Populärkultur, sofern sie Neumann betrifft, hantiert nur allzu gern mit der genialisierenden Qualifizierung und spiegelt damit – trotz aller Eigendynamik und sicherlich nur in größter Verallgemeinerung – doch immer auch einen wissenschaftlichen Konsens wider.

Doch was die Tragfähigkeit dieser Anschauung betrifft, so trägt der äußere Anschein. Betrachtet man alleine dasjenige, was in den etwas mehr als 20 Jahren seit der Jahrtausendwende zu Neumann erschienen ist, so findet man gerade einmal eine Handvoll Titel, die der weiteren Erwähnung wert sind.

Bezeichnend für diese aktuelleren Auseinandersetzungen ist es, sich auf bestimmte Arbeiten oder Aspekte des Neumann-Werkes einzugrenzen. Im Wesentlichen handelt es sich dabei also um Spezialuntersuchungen, manchmal von geradezu gesuchtem Neumann-Bezug. Umfassendere, zumal monographische Untersuchungen von Leben und Werk fehlen dagegen gänzlich, was womöglich der Literaturschwemme im Dunstkreis des Jubiläumsjahres 1987 zu verdanken ist.

Unter den wenigen Neumann-Studien nach 2000 lässt sich u.a Alexander Wiesneths Arbeit *Gewölbekonstruktionen Balthasar Neumanns* nennen. Die 2011 erschienene Publikation der 2009 an der Fakultät für Architektur der Technischen Universität München in den

Fächern Baugeschichte, Historische Bauforschung und Denkmalpflege eingereichten Dissertation ist nur bedingt der Kunstgeschichte und damit jener Disziplin zuzuweisen, welche seit jeher bestimmend für den Gang der Neumann-Forschung verantwortlich zeichnet. Deshalb ist es kaum verwunderlich, dass es sich bei Wiesneth um eine Arbeit handelt, die zentrale Fragen und Probleme der seit 1896 bestehenden Neumann-Forschung wenn überhaupt, so nur am Rande berührt.

Unter den größer angelegten, jüngeren Arbeiten der Neumann-Forschung ist demnach vor allem Jarl Kremeiers *Die Hofkirche der Würzburger Residenz* von 1999 beachtenswert. Während wir damit aber bereits die Jahrtausendwende rückwärtig erneut überschritten haben und uns von einem aktuell möglichen Diskurs zunehmend entfernen, liegt mit der Hofkirchen-Monographie zugleich eine sehr spezifische Themenstellung vor uns, die in den a priori eng gesteckten Grenzen ihres Ansatzes zu sehr auf wissenschaftlicher Tradition beruht, um ein aktualisiertes Bild von Neumann zu liefern.

So bleiben also die wenigen Aufsätze, unter denen *Das ‚Bild‘ Balthasar Neumanns im Urteil zeitgenössischer Quellen und in der Kunstgeschichtsschreibung* von Erich Schneider aus dem Jahre 2003 gerade für den hiermit vorgelegten Ansatz von Interesse sein müsste, würde es sich um eine faktische Bilanzierung der Neumann-Rezeption handeln. Jedoch ist das Vorgehen Schneiders – zumal in den engen Grenzen des Aufsatzformates – viel zu unausgewogen, lückenhaft und tendenziös, um eine aktualisierte Diskussion des Forschungsfeldes anstoßen zu können.

Auch Georg Satzingers 2016 erschienener Aufsatz *Balthasar Neumann und seine Wohnhäuser in Würzburg* ist nicht nur sehr spezifisch und wissenschaftlich eng abgesteckt. Vor allem greift der Autor hier – wie schon in seinem 1992 erschienenen *Balthasar Neumanns Kuppelentwürfe für die Abteikirche Münsterschwarzach. Zugleich ein Beitrag zum Thema ‚Neumann und die Tradition‘* – Aspekte des Neumann-Werkes auf, die für uns Heutige nurmehr fiktiven Charakter und Wert besitzen. Satzinger beschäftigt sich mit Dingen, die ein für alle Mal – aufgrund von Zerstörung – der Nachwelt verloren gegangen sind. Folglich kann eine rein theoretische Auseinandersetzung, zumal auf Basis einer teils lückenhaften und häufig nicht genügend aussagekräftigen Quellenlage, kaum zur Stärkung eines aktuellen Neumann-Bildes beitragen.

Die jüngere Literatur, welche den gegenwärtigen Diskurs zu bestimmen hätte, ist also nicht nur besonders schwach ausgeprägt, vor allem meidet sie den in früheren Jahrzehnten so gerne strapazierten Zusammenhang aus Leben und Gesamtwerk in auffälliger Weise. So hat sie dem tradierten Stand der Anschauung nichts entscheidend Neues hinzuzufügen. Still ist es folglich in unserer Zeit um Neumann geworden.

Der aktuelle Forschungsstand fällt also recht nachdrücklich auf ausführlichere und umfassendere Studien, wie diejenige von Bärbel Manitz zurück. Ihre 1992 erschiene, zweibändige Arbeit *Wand, Wölbung und Rotunde. Themen und Leitmotive in Balthasar Neumanns kurvierter Sakralarchitektur* bestätigt eine zutiefst widersprüchliche Sichtweise, die ihre Wurzeln in der Geschichte der Neumann-Forschung eingeschlagen hat.

Es stellt sich also die Frage nach der Verfasstheit dieser vermeintlich so problematischen Verwurzelung, die den aktuellen, unscheinbaren, aber durchaus nicht unbedeutenden Status quo der Neumann-Forschung mit hervorgebracht hat.

I. Einleitung

Der Beantwortung dieser Frage wendet sich die vorliegende Arbeit in zwölf Kapiteln zu. Nach der hiermit sich vollziehenden Einleitung unter Punkt I wird zunächst der Gründungsakt der Neumann-Forschung eingehender beleuchtet. Joseph Kellers 1896 erschienene Monographie *Balthasar Neumann. Artillerie- und Ingenieur-Obrist. Fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberarchitekt und Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* gilt heute allgemein als Beginn der kunsthistorischen Betrachtung Neumanns. Von daher setzt auch die vorgelegte Rezeptionsgeschichte ihren Anfang mit Keller in Kapitel II.

Dabei wird schon mit Kapitel III deutlich, dass für eine Verortung Kellers im Gang der Forschungsgeschichte eine Keller-Nachfolge notwendig war, die nicht banale Perpetuierung ihres Gründungsaktes sein würde. Entsprechend klar wird dieses Kapitel daher darstellen, wie sehr sich Kellers Forschungszweig nurmehr als etwas etablieren konnte, das im Zuge seiner Etablierung zugleich Anzweiflung der eigenen Herkunft wird. So erweist sich der Gang der Forschung vor allem in den 1910er-Jahren als einer, der aus seiner Herkunft in Keller eine Anschauung gewann, die wir dank der daraus sich abzeichnenden Gegenanschauung Genialismus nennen müssen.

Der Entstehung dieser Gegenanschauung widmet sich folgerichtig das nachfolgende vierte Kapitel. Es zeigt die logische Herkunft des seit Beginn der 1920er-Jahre aufkommenden Kollektivismus, der als geradezu revoltierender Akt die Tradition zu brechen drohte. Den Texten Sedlmaier/Pfisters kommt hier katalytische Funktion zu.

Kapitel V nun thematisiert das logische Resultat eines solchen Aufstandsversuchs, wie es seither als sog. Kollektivismusstreit in die Geschichte der Neumann-Forschung eingegangen ist. Hier wird sich u. a. zeigen, wie sehr die Verantwortung für das Streiten bei allen Beteiligten, Kollektivisten wie Genialisten, liegen musste.

Nachdem der Ausbruch des Kollektivismusstreites als eine logische Folge des Genialismus erkannt und dabei zugleich in seiner Bedeutung für die nachfolgende Forschungsgeschichte neu bewertet worden ist, muss die Fragestellung der Verwurzelung dieses Genialismus in einem eigenen Exkurs berührt werden.

Hat sich nämlich das Widersprechen des Kollektivismus gegen die eigene Herkunft logisch als Folge des Genialismus erwiesen, so muss auch der Genialismus eine Widersprüchlichkeit in sich tragen, die Wurzeln außerhalb der eigenen Wissenschaftlichkeit besitzt. Da zur näheren Erfassung dieser Wurzeln der Bezirk des eigentlichen Forschungszweiges und damit die Hauptschlagader der Abhandlung zur Geschichte dieses Zweiges für einen Moment der spezifischen Reflexion verlassen wird, kann nur das Gefäß des Exkurses erlauben, eine der Gesamtabhandlung zur Forschungsgeschichte eingebettete Analyse zu vollziehen, die auch ihrem Aufbau nach die Zwei-Ebnigkeit der Abhandlung in sich trägt.

Beginnend bei Christian Bönickes 1788 veröffentlichtem *Grundriß einer Geschichte von der Universität zu Würzburg. Zweyter Theil von 1700 bis 1785*, dem ein eigener Unterpunkt gewidmet ist, wird der späte Dunstkreis potentiellen Neumann-Zeitgenossentums berührt. Der Begriff des „Genies“ ist bereits hier für die außergewöhnlichen Leistungen des Meisters in Anwendung. Von Bönicke aus sollte sich – dies wird der zweite Unterpunkt zeigen – eine dem „Genie“-Bild verhaftete Tradition ausbilden, welche zunächst vor allem die Stadt-

führer- und Lokalliteratur prägte und ab Mitte des 19. Jahrhunderts erste Relativierungen ahnbar werden lässt.

Dass es damals nicht zum Ausbruch einer Streitsituation kommen konnte, wie ihn die 1920er-Jahre gesehen haben, dürfte der sog. deutschen Barockforschung und ihrer Revitalisierung des „Genie“-Bildes seit Reichsgründung zu verdanken sein. Sie wird im dritten Unterpunkt als eine Entwicklung besprochen, welche Kellers Monographie unmittelbar vorbereitete. Zugleich erweist sich die Barockforschung dabei als ausreichend genug mit Informationen der Literatur der Mitte des 19. Jahrhunderts versorgt, um den Keim des Zweifels am „Genie“ Neumanns auch auf Keller zu übertragen. Die deutsche Barockforschung zeigt sich demzufolge als jener Kanal, durch den die möglichen Zweifel des 19. Jahrhunderts an der eigenen „Genie“-Vorstellung auf die Neumann-Forschung und deren daraus kultiviertes „Genie“-Bild übertragen werden konnten.

Konsequent daher der Kurzschluss dieses Exkurses mit Kapitel VII zur vollkommenen Etablierung des sog. Kollektivismusstreites, der sich im Verlauf der 1920er-Jahre aus der vollen Revolte des Kollektivismus mehr und mehr als Rückkehrversuch zu den eigenen, genialistischen Wurzeln präsentiert.

Entsprechend ruhig – so wird es das Kapitel VIII veranschaulichen – musste es Ende der 1920er und Anfang der 1930er-Jahre zumindest äußerlich um alles Kollektivistische werden. Vor allem der Verlauf der 1930er- und 1940er-Jahre bereitete dabei den typisch genialistisch unterdrückten Kollektivismus für die Nachkriegszeit vor.

In seiner äußersten Konsolidierung stellt sich dieser in Kapitel IX als besonderes Phänomen der Nachkriegszeit dar, nachdrücklich gefestigt durch Brückenschläge aus der unmittelbar vergangenen Phase. Als Teil dieser Konsolidierung wird sich die Tendenz zur Prägung von geradezu ideologischen Begrifflichkeiten anschaulich machen, Begriffe, die für Neumanns Baukunst bis heute – auf zu erweisender schwankender Grundlage – paradigmatische Bedeutung beanspruchen.

Die Schwäche dieser Grundlage erweist sich in Kapitel X mit Blick auf die „kollektivistische“ Krise dieses scheinbar konsolidierten Genialismus seit Beginn der 1970er-Jahre.

Dass dieser Tendenz erneute Erholung im Kontext des Jubiläumsjahres 1987 gelang, soll Kapitel XI zeigen. Dieser Zeitabschnitt, welcher Neumanns 300. Geburtstag mit sich brachte, steht im Anschein eines möglichen Paradigmenwechsels. Das vermeintlich einfache, weil populäre und an Masse orientierte Literaturgenre steht dabei vorgeblich komplizierten Spezialabhandlungen der Wissenschaft jäh gegenüber, so dass mit Kapitel XII der Ausblick auf die Auswirkungen dieser Vermeintlichkeiten gegeben wird.

Mit diesem letzten Kapitel der Abhandlung werden wir einen Bereich berühren, der nahtlos mit der heute noch nicht als abgeschlossen zu betrachtenden Forschungsdiskussion verzahnt ist. Hier kann und darf die Abhandlung nicht letzte und abschließende Urteile fällen, sondern muss die noch immer auf uns einwirkende Gewalt des sich in alledem ausdrückenden Widerspruches ertragen und – dies bereits mehr Wunsch und Hoffnung denn Gewissheit – erträglich werden lassen.

II. Joseph Keller und die Begründung des Genialismus

Die Monographie Joseph Kellers von 1896 wird heute im Allgemeinen als Beginn der Balthasar-Neumann-Forschung betrachtet. Folgerichtig mag es daher sein, dass die vorliegende Forschungsgeschichte mit der Untersuchung dieses Beginns beginnt.

In Kellers Worten jedoch beginnt all dies mit einem Wunsch: *„Möge das vorliegende Werk dazu beitragen, [...] einem wirklich grossen und genialen Künstler jener Periode den gebührenden Platz in der deutschen Kunstgeschichte zu verschaffen, [...]“*³

Mit dem Desiderat ist zugleich jene wissenschaftliche Auffassung ausgesprochen, die bis zum heutigen Tag essenzielle Bedeutung für die Betrachtung Balthasar Neumanns beansprucht. Ihr Leitbegriff – dies offenbarte das Zitat bereits in aller Deutlichkeit – ist das *Genie*. Ihm folgend soll jene Perspektive, die Keller und seine Nachfolger mit Blick auf Neumann etabliert haben, im weiteren Verlauf der hiermit vorgelegten Abhandlung *Genialismus* genannt werden.

Kellers Monographie ist Gründungsakt des Genialismus im Felde der Neumann-Forschung. Mit ihm nimmt die Verwissenschaftlichung einer Ideologie ihren Anfang, die nicht dazu bereit oder fähig ist, *„Leben“* und *„Wirken“* ihrer Protagonisten zu trennen. Wie sehr Keller die beiden Aspekte in seiner Studie formal auch trennen mag, inhaltlich gelten sie ihm eins: Denn *„[...] der Sinn für das Schöne [...], das feine Gefühl für das Richtige, das Mass- und Wirkungsvolle, die reiche Phantasie, die ihn zum Schaffen immer neuer Formen und Gestalten befähigte, waren ihm angeboren;“*⁴

Individualität und Einzigartigkeit des Künstlers werden dabei als bestimmende Faktoren der künstlerischen Vollkommenheit betrachtet: *„Was Neumann mit seinem Namen decken sollte, das musste vollkommen sein;“*⁵ Da Neumann, so Keller weiter, als rastlos tätiger Heros unter die einfachen Menschen geraten war, musste die Wirkung seiner Kunst ganz von selbst ins Unermessliche steigen: *„Müßig kann unser Held schon um deswillen nicht gewesen sein, weil seine zahllosen Arbeiten allein das Gegenteil beweisen.“*⁶ Und weiter: *„Er war nicht bloss Architekt, sondern auch Maler, Bildhauer, Dekorateur und Stuckateur in einer Person.“*⁷

3 Keller, Joseph: *Balthasar Neumann. Artillerie- und Ingenieur-Obrist, Fürstlich Bambergischer und Würzburger Oberarchitekt und Baudirektor. Eine Studie zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1896, S. VI.

4 Keller, NEUMANN 1896, S. 6.

5 Ebd., S. 14.

6 Ebd., S. 23.

7 Ebd., S. 29.

Fritz Hirsch wird an diesem alle Kunstbereiche und -gattungen umfassenden Genie-Bild später nicht umsonst Anstoß nehmen. Denn Kellers Idee der geradezu uferlosen Begnadung musste ihren „Helden“ an die Grenzen seiner inhaltlichen Relativierbarkeit führen.

So ist die Keller'sche Aufzählung vermeintlicher Neumann-Werke im zweiten Teil der Abhandlung nicht nur unbefriedigend, sondern grundlegend problematisch. Denn nicht die Frage nach der Zuverlässigkeit jener Zuschreibungen ist von Bedeutung, unterliegt diese doch dem beständigen, historischen Wandel.

Als eigentlich bedeutend erweist sich vielmehr die Tatsache, dass Keller die Nennung seiner vermeintlichen Neumann-Werke nicht mit spezifischen, Neumann-typischen Fähigkeiten und Leistungen verknüpfen kann. Es wird deshalb nirgends ersichtlich, „was Neumann“ – und eben nur dieser allein – in den genannten Werken „mit seinem Namen decken sollte“. Einer Gegenideologie ist damit bereits im Herzen des Genialismus Tür und Tor geöffnet. Genügend andere Künstlernamen werden sich finden lassen, um Kellers wissenschaftlich anonyme Reihe von Werken einzuvernehmen.

Wenn Keller also am Ende seiner Monographie nicht sagen kann, was Neumanns Leistungen in den jeweiligen Werken so einzigartig und „genial“ überlebensfähig macht, dann scheitert er an der Unvereinbarkeit eines individuellen, zeitlich bedingten Menschenbildes mit dem vielgestaltig wirksamen, zeitlosen Genie-Ideal. Dadurch bleibt dem Autor am Ende seiner Studie nur, Balthasar Neumann als einen Künstler zu behaupten, „[...] *der ebenso hoch als Mensch wie als Künstler steht*“. Wie Mensch und Künstler jedoch im „*Werke seines Genies*“ zusammenkommen, das vermag Keller nirgends real zu fassen.⁸

8 Ebd., S. 202.

III. Die zweifelhafte Etablierung des Genialismus im Gefolge Kellers

1. Lohmeyer 1911

Karl Lohmeyer, dem Anfang der 1920er-Jahre – wenngleich nicht ganz freiwillig – eine wichtige Rolle für den Ausbruch des später sogenannten Kollektivismusstreites zukommen sollte, steht im Jahre 1911 noch deutlich und durchaus repräsentativ im Kontext der Keller-Nachfolge.

Auch in Lohmeyers Briefe-Ausgabe ist Neumann der „*vielleicht größte Baukünstler seiner Zeit*“.⁹ Wenn Lohmeyer dabei für die Würzburger Residenz – womöglich zum ersten Male – eine „*kollektivistische Bautätigkeit*“ andeutet, dann geschieht dies noch unter Ausklammerung der Frage, inwieweit von hier aus tatsächliche Zweifel an der Residenz-Autorschaft Neumanns möglich wären: „*Der Wechsel des Stilempfindens war aber auch der Anlaß, daß wir fast bei allen vor oder um 1720 begonnenen Schloßbauten, deren Vollen- dung sich längere Zeit hinzog, das Bestreben finden, vom ursprünglichen Plane, wo es noch möglich war, abzuweichen und die neuen Errungenschaften eintreten zu lassen, und das ist auch meiner Ansicht nach der Hauptaufschluß für die merkwürdig kollektivistische Bau- tätigkeit, wie sie gerade bei diesen großen Schloßbauten rheinfränkischer Lande uns ent- gegentritt, [...]*“¹⁰

Nur unterschwellig lassen sich Vorläufer des späteren Zweifels vernehmen: „*Von 1719 ab trat an den 32jährigen Baltasar [sic!] Neumann die gewaltige Aufgabe heran, durch einen Palastbau in Würzburg, der alle anderen im Lande an Pracht und Ausdehnung übertreffen sollte, die Macht und den Kunstsinn des Hauses Schönborn zur nachdrücklichen Geltung zu bringen.*

Aber gerade die Jugend des Architekten und die Bedeutsamkeit des Baues mag es ge- wesen sein, die sogleich nach Vollendung der Pläne den Fürstbischof bestimmte, ältere Autoritäten zu Rate zu ziehen.“¹¹

Lohmeyer bietet hier zwar erste Ansatzpunkte für die Fragestellung, ob Neumann zu Beginn der Würzburger Residenz-Planung nicht viel zu jung und unerfahren gewesen war, um die künstlerische und technische Verantwortung alleine zu tragen. Doch offen

9 Lohmeyer, Karl: *Die Briefe Baltasar Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723*, Düsseldorf 1911, S. 3.

10 Lohmeyer, BRIEFE 1911, S. 4.

11 Ebd.

gestellt wird eine solche Frage in diesen Jahren noch nicht. Eine Provokation gegen Keller bleibt aus.

Deshalb auch festigt der Autor unter Fußnote 29 mit Blick auf das Würzburger Residenz-Treppenhaus noch einmal nachdrücklich die Vorstellung vom genialen Künstlerarchitekten: „1728 tritt dann Neumann, [...], selbst in die Baugeschichte ein, der dann aufbauend auf den vorhandenen Plänen und sie mit seinen genialen Zutaten vermehrend und korrigierend das schuf, was uns heute im Treppenhaus und der Innendekoration des Mittelbaues als das Herrlichste am ganzen Werke erscheint.“¹² Dabei beachte man schon hier die wissenschaftlich völlig unbegründet auftretende Verknüpfung des Neumann-„Genies“ mit der Fokussierung auf alles Innenräumliche. Sie wird sich später als ein bis heute wirksames Leitmotiv des Genialismus und seiner Vorstellung vom Ideal-Zentralräumlichen erweisen.

2. Hirsch 1912

In den 1910er-Jahren war es deshalb auch nicht Lohmeyer, sondern Fritz Hirsch, der – bewusst oder unbewusst – für ein allmähliches Umdenken innerhalb der Keller-Tradition sorgte. Dass es sich auch hierbei um ein Argumentieren auf genialistischem Boden handelte, beweist unter anderem der recht undifferenzierte Umgang mit den Neumann zugeschriebenen Planzeichnungen: „Der verbrieft, überlegene Geist Balthasar Neumanns enthebt uns der Pflicht, eine Prüfung seiner Zeichnungen in diesem Sinne vorzunehmen: er ist der geistige Urheber der Zeichnungen, die seinen Namen tragen;“¹³

Wie schon Keller, so geht auch Hirsch von einem „überlegene[n] Geist“ Neumanns aus, einem Geist, der stets und vollkommen für sich selbst spreche. Zugleich sucht der Autor aber einen ersten Lösungsansatz für die schon bei Lohmeyer auftretende Ahnung eines Zweifels an Neumanns alleiniger Residenz-Autorschaft.

Zu diesem Zweck zerlegt Hirsch die Baukunst in die zwei Bereiche „Raum-“ und „Formenschöpfung“.¹⁴ „Raumschöpfung“ entspricht dabei der Vorstellung von reiner Architektur, während „Formenschöpfung“ die Dekoration des Gebauten meint. Für Keller waren diese Bereiche noch nicht getrennt. Bei ihm war Neumann sowohl ausgezeichnete Architekt als auch hervorstechender Dekorateur seiner Bauten.

Hirsch dagegen etabliert nun ein relativ kompliziertes Denkmodell von der Baukunst, das Neumanns „Genie“ in den Bereich der reinen Architektur bannen und aus dem Felde der dekorativen Künste ausschließen soll. Dabei war es offenbar die Absicht des Autors, das Ingenium Neumanns – unter Ausschluss genialer Leistungen in vermeintlich fremden Kunstbereichen – für seine Vorstellung von reiner Architektur erhalten zu können.

¹² Ebd., S. 52.

¹³ Hirsch, Fritz: *Das sogenannte Skizzenbuch Balthasar Neumanns. Ein Beitrag zur Charakteristik des Meisters und zur Philosophie der Baukunst*, in: *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, Fritz Hirsch (Hrsg.), Heidelberg 1912, S. 29.

¹⁴ Hirsch, SKIZZENBUCH 1912, S. 34.

Für Hirsch steht zunächst fest, dass Neumann ein „Raumschöpfer“ gewesen sein müsse und als „Formenschöpfer“ untauglich gewesen sei: *„Im Kampf mit den Pariser Architekten um das Würzburger Stiegenhausprojekt und die Lage der Kirche und in den kurzen, auf die Gesamtdisposition gerichteten Bemerkungen seiner Reiseberichte ist das Talent des raumschöpferischen, disponierenden Architekten wohl unverkennbar, Belege für eine formenschöpferische Begabung und Betätigung sind mir nicht bekannt. Im Gegenteil geht aus den Pariser Briefen mit großer Deutlichkeit hervor, daß er sich des Ornamentenschatzes nicht etwa durch Skizzieren, sondern durch Einkauf geeigneter Modelle bemächtigte.“*¹⁵

Komplex und geradezu problematisch wird dieses Gedanken-Modell dort, wo Hirsch diesem eine zusätzliche dialektische Auffassung unterlegt. Denn der Autor unterscheidet nicht nur qualitativ in „Raum-“ und „Formenschöpfung“, sondern zugleich zeitlich in „A-“ und „B-Perioden“ der Architekturgeschichte. Diese chronologische Unterteilung ist auch für das Verständnis des Genie-Begriffes bei Hirsch von wesentlicher Bedeutung:

„Ich möchte für die vorliegende Betrachtung und nur für diese rein willkürlich [...] unterscheiden:

A) Perioden, die neue Werte prägen,

B) Perioden, die sich in vorhandenen Werten ausleben

*Je nachdem ein Architekt in einer A-Periode oder in einer B-Periode tätig ist, sind die an die Ausübung der Kunst gestellten Ansprüche von sehr verschiedener Natur. Die in Entwicklung begriffene A-Periode verlangt und gebiert das gottbegnadete Genie; der an ihrem natürlichen Ende angelangten B-Periode, deren Gleichgewichtslage die Möglichkeit zu weiterer Gliederung und Variation verloren hat, genügt das fleißige Talent, [...]“*¹⁶

Demzufolge wird das „Genie“ durch eine bestimmte Zeitphase hervorgebracht. Neumann als „genialer“ „Raumschöpfer“ erscheint in dieser Sichtweise folglich als einer „A-Periode“ zugehörig. Da der Architekt aber laut Hirsch kein „Formenschöpfer“ und daher auch nicht an der Entfaltung der späteren Rokoko-„A-Periode“ beteiligt gewesen sein konnte, müsse er in seiner „raumschöpferischen“ Funktion des Architekten als Angehöriger einer „A-Periode“ vor dem Rokoko angesehen werden.¹⁷ Damit gilt, dass Neumann ein „gottbegnadetes Genie“ einer bestimmten Zeitphase vor dem Rokoko gewesen sein müsse, dem es nur dort gelungen sei, „neue Werte“ zu „prägen“.

Die Problematik dieser Theorie liegt in ihrer sowohl zeitlich-stilistischen als auch in ihrer persönlichkeitsgebundenen Anlage. So wird behauptet, dass der in einer „B-Periode“ erfolgreiche Architekt in eine „A-Periode“ hineinwachsen und in ihr auch unvermittelt untergehen könne.¹⁸ Aber das setzt nun auch voraus, dass dieser Architekt an den Baumeister-„Genies“ der A-Zeit untergegangen sei und dass folglich auch sämtliche Architekten, die in einer A-Zeit lebten, „Genies“ sein müssten. Damit wird aber der Genie-Begriff Hirschs vollkommen entwertet, weil er einerseits zeitlich begrenzt und zu-

¹⁵ Ebd., S. 46.

¹⁶ Ebd., S. 33.

¹⁷ Ebd., S. 54.

¹⁸ Ebd., S. 34.

gleich vollkommen inflationär angelegt ist. Das „Genie“ wird dadurch zu einer bloßen Modeerscheinung. Deshalb auch vergleicht Hirsch seine Perioden mit den wechselnden Phasen der „Kleidermode“.¹⁹

Ein weiteres Problem ergibt sich daraus, dass Hirsch dem Perioden-System sein oben genanntes, qualitatives „Schöpfungs“-Konzept – also die Unterscheidung von „Raum-“ und „Formenschöpfung“ – gegenüberstellt. Dieses Konzept wirkt an sich unzeitlich, also „alle Perioden umfassend“.²⁰ Daraus folgt, dass eine architektonische „A-Periode“ hinsichtlich der Dekorationskunst eine „B-Periode“ sein müsse, weil erst nach Vergehen der architektonischen A-Zeit die A-Phase des rein dekorativen Rokoko zur Dominanz aufsteigen konnte und die Architektur in der Zeit des Rokoko in eine B-Phase hinabgesunken sei.²¹

Neumanns „Genie“ ist also in Hirschs Konzeption nicht nur von der Zeit, sondern auch von der Kunstgattung der Architektur abhängig. Die Zeit bedingt dabei nicht nur das „Genie“, sondern zugleich auch die Gattung, in der sie in Erscheinung tritt.

Folglich konnte Neumann nur dann zum „Genie“ aufsteigen, wenn er ausschließlich in die damalige Zeit und jene spezifische Funktion des Architekten hineingeboren worden war. Zu einer anderen Zeit und/oder mit anderen Mitteln der Kunstausübung wird Neumann Hirsch zufolge jedoch als Persönlichkeit gänzlich unbedeutend und überflüssig.²² In der völligen Verabsolutierung von Zeit und Funktion schwindet jeder Begriff von Individualität dahin. Dass Hirsch jenem Verschwinden nun aber ausgerechnet den Namen eines Individuums geben muss, macht Balthasar Neumann in seiner Persönlichkeit zum ersten Gegner dieser Theorie.

Entscheidend dabei ist, dass sich das zweiseitig dialektische Denkmodell von Hirsch in dieser aufbrechenden Widersprüchlichkeit nurmehr selbst reflektiert. Denn der Widerspruch seiner Theorie ist selbst zutiefst zweiteilig und daher dialektisch gespalten. So zerfällt das Neumann-Bild Kellers bei Hirsch in einen fähigen Architekten und einen unfähigen Dekorateur und macht damit das Genie-Bild an sich selbst unmöglich.

Schließlich wurde die Abspaltung Neumanns aus dem Bereich der Dekoration zugunsten des Architekten von Hirsch nicht dadurch vollzogen, dass er einen Neumann nachwies, der es von vornherein für überflüssig hielt, im dekorativen Felde tätig zu werden. Vielmehr erfolgte die Bekräftigung zum genialen Architekten alleine dadurch, dass Neumanns Tätig- und Fähigkeiten im dekorativen Bereich als solche abgewertet und für unzureichend erklärt wurden. Die geniale Fähigkeit soll sich also aus einer profunden Unfähigkeit heraus ergeben haben. Ein derartiger Widersinn zeigt allerdings nur, wie sehr die Bekämpfung des „Genie“-Bildes – die offen erst 1921 von Sedlmaier/Pfister und ihren Nachfolgern eingeleitet wurde – aus der ureigenen Definition des Genialismus erwachsen musste.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 34–35, 54.

22 Ebd., S. 54.

3. Feulner 1913

Dass das genialistische Neumann-Bild in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg immer auch politisch, also deutsch-national begründet wurde, zeigen sehr beispielhaft die Ausführungen Feulner's zur Neumann-Kirche der Benediktinerpropstei von Holzkirchen.²³

Feulner ist bereits vor Sedlmaier/Pfister einer jener zahlreichen Autoren des Genialismus, die das nationalistische Bild mit Anklängen an die deutsch-französischen Spannungen der eigenen Zeit formulieren und wohl deshalb auch dazu neigen, den französischen Klassizismus des 17. und 18. Jahrhunderts gegen deutschen Barock auszuspielen.²⁴ So sei der Innenraum der Kirche von Holzkirchen zwar „[...] von strengster Einfachheit und durchsichtigster Konsequenz. [...]“ Doch: „Niemals mehr tritt die Neigung zum Klassischen, oder besser gesagt zum Klassizismus, die das ganze Lebenswerk Balthasar Neumanns durchdringt, mit solcher Bestimmtheit auf, wie hier, in diesem Frühwerk. Ein Vergleich des ausgeführten Baues mit dem von Dienzenhofer geplanten ergibt sogar die charakteristischen Unterschiede zwischen der abgeklärteren klassizistischen, französischen Art und der phantasievolleren Weise des Deutschen. Die Kraft der Erfindung, der Reichtum der Ideen machen den geplanten Bau Dienzenhofers, der seine künstlerische Zusammengehörigkeit mit dem süddeutschen Barock nicht verleugnet, anziehender und wertvoller.“²⁵

Die Neumann'sche Bauweise – und damit auch das, was hier aufgrund „strengster Einfachheit und durchsichtigster Konsequenz“ etwas Positives sein sollte – ist hier doch eben nicht dasjenige, was Feulner „anziehender und wertvoller“ findet. So ist die Güte Neumanns an sich selbst ein Paradoxon geworden, etwas, das dem grundlegend hohen Wert alles Deutschen zuwiderlaufe. Was bei Feulner in Gestalt der Neumann'schen Bauweise vermeintlich aus Richtung Frankreich über die Grenze herüberreicht, das ist etwas, das den „süddeutschen Barock“ durch Abgeklärtheit in seiner Vitalität bedroht. Für den Autor steht daher indirekt fest, dass der konsequente Neumann kein richtig deutscher und damit auch kein richtig guter Architekt sein könne.

Auch wenn der „deutsche Phantasie-reichtum“ – wie Feulner meint – in späteren Werken Neumanns dann doch noch „mit Gewalt durchgedrungen“ sei,²⁶ so zeigt alleine schon der „Gewalt“-Akt dieser Vorstellung an sich selber an, welche schmerzlichen problematischen Konsequenzen für das Neumann-Verständnis daraus zu erwarten sind. Denn Deutsch-

23 Feulner, A.: *Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen*, in: Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Jahrgang 6, 1913, S. 155–168.

24 Vgl. hierzu auch die antifranzösische Note bei Lechler, G. Friedrich: *Offizieller Führer durch das Kgl. Schloss Würzburg*, Würzburg 1914, der unter bedingungsloser Annahme der Genialität Neumanns (S. 5) zum Treppenhaus auf S. 10 äußert: „Neumanns erster Plan beabsichtigte ein Kolossal-treppenhaus, [...] Durch die zur Begutachtung beigezogenen französischen Architekten Robert de Cotte und Germain Boffrand, welche damals als die berühmtesten Architekten galten, wurde der Plan hintertrieben. Das heutige, nur einseitig ausgeführte Treppenhaus gehört trotzdem noch zu den grossartigsten Anlagen dieser Art.“

25 Feulner, HOLZKIRCHEN 1913, S. 160.

26 Ebd.

Sein musste Feulners Neumann erst mit „Gewalt“ beigebracht, ihm gegen seine eigene Neumannschkeit brutal aufgezwungen werden.

Was bei Feulner deshalb von Neumann bleibt, ist der paradoxe Fremdkörper eines deutschen Mannes, dessen „Lebenswerk“ durchdrungen ist vom französischen „Klassizismus“ und damit vom Außerhalb des Deutsch-Seins selbst. Sedlmaier/Pfister werden an diese Sichtweise im Jahre 1921 sehr nachdrücklich und aussagekräftig anschließen. Dies sollte nicht vergessen gehen, wenn später von ihren Untersuchungen die Rede sein wird.

4. Fuchs 1914

Innerhalb der genialistischen Literatur steht die Studie des Hochbau-Ingenieurs Fuchs zur Abteikirche Neresheim für eine Gattung, die auf Eckerts idealistische Verklärung der Raumvorstellung Neumanns vorausweist.²⁷ Obwohl Fuchs stärker als viele seiner Fachgenossen aus technischer Sicht und Versiertheit heraus beobachtet und argumentiert, gelangt er zu einer Auffassung, die alles andere als pragmatisch zu nennen ist.

Das Werk Neumanns betrachtet der Autor ganz aus evolutionären Gesichtspunkten, sowohl für den Außen- wie auch für den Innenbau. Gewinnen Neumanns Außenbauten im Verlaufe seines Wirkens laut Fuchs zunehmend an Monumentalität, so steigern die Innenräume ihre „Durchlichtung“.²⁸

Zu diesem Zwecke etabliert Fuchs eine Stufenleiter beispielhafter Kirchenbauten, entlang derer sich die besagten Steigerungen vollzogen haben sollen. Dass der Autor dabei lediglich auf Kirchenbauten – zumal die „größeren“ unter ihnen – fokussiert bleibt, macht seine Feststellungen für das architektonische Gesamtwerk Neumanns nur bedingt verbindlich. Fuchs schreibt: *„Neumanns größere Kirchenbauten lassen sich bezüglich ihres Raumsystems in vier Gruppen teilen, [...]. Die gewählte Reihenfolge der Gruppen stimmt überein mit der Folge der Entstehungszeiten der Bauten und diese – das sei vorausgenommen – wiederum mit dem Fortschritt ihrer Grundriß- und Raumentwicklung.“*²⁹

Gemäß dieser Systematisierung gilt, dass Gebäude nach ihrer Entstehungszeit chronologisch aufsteigend angeordnet sein und das Konzept der Steigerung von äußerer Monumentalität und innerer „Durchlichtung“ anschaulich machen müssen. Dieses Vorhaben scheitert allerdings daran, dass Fuchs bei seiner Auflistung der jeweiligen Werke der vier Gruppen die Chronologie nicht einhalten kann. So steht die Würzburger Schönbornkapelle mit der Datierung von „1721–26“ nicht nur in ihrer eigenen Gruppe als zeitlicher Außenseiter vor uns, sondern fällt zugleich im gesamten Vier-Gruppen-System aus der Reihe, wird in ihrem Beginn früher datiert als der früheste Bau unter Gruppe 1.

27 Fuchs, Willy P.: *Die Abteikirche zu Neresheim und die Kunst Balthasar Neumanns*, Diss. TH Stuttgart, Stuttgart 1914.

28 Fuchs, NERESHEIM 1914, S. 63, 64, 70.

29 Ebd., S. 62.

Zur zeitlichen gesellt sich noch eine phänomenologische Problematik. Die thematisch-qualitativen Unterteilungskriterien der Gruppen überzeugen kaum. Sie wirken gesucht und konstruiert. Während zwischen Gruppe 1 („Echte Hallenbauten“) und Gruppe 2 („Barockhallenbauten mit aufgeteilten Seitenschiffen“) aufgrund der verwandtschaftlichen Beziehung, wie sie im Begriff „Halle“ ausgedrückt wird, ein Entwicklungsschritt im Sinne der Fuchs'schen Evolutionstheorie zumindest denkbar wäre, so leuchtet nicht ein, wie zwischen den „Barockhallenbauten“ der Gruppe 2 und den „Reinen Zentralbauten“ von Gruppe 3 ein entsprechender Entwicklungsschritt bestehen könnte. Gruppe 4 nun überzeugt ihrerseits überhaupt nicht als genuiner Evolutionsfortschritt gegenüber den vorausgehenden Gruppen, weil dieser letzte Schritt sich ja – gemäß Fuchs – nur durch die additive „Kombination“ von „Zentralbau“ und „Hallenbau“ und nicht durch deren Weiterentwicklung charakterisieren lässt. Erschwerend hinzukommt, dass kein einziger der unter Gruppe 3 aufgelisteten „Reinen Zentralbauten“ ein reiner Zentralbau ist.

So scheitert die Theorie Fuchs' – abgesehen von den aus heutiger Sicht fragwürdigen Werk-Zuschreibungen und der eigenwilligen Werkauswahl – an den eigenen zeitlichen wie qualitativ-phänomenologischen Prämissen.

Wie sehr jenes Scheitern aus der idealistischen Prägung des Genialismus logisch resultieren musste, dies zeigt Fuchsens Ableitung der Innenraum-„Durchlichtungs“-Theorie aus jener der vier Gruppen. Der Autor schreibt dazu: *„Wir kommen also zu dem Resultate, daß den großen Kirchenbauten Neumanns nicht etwa ein und dieselbe Raumidee zugrunde liegt, sondern daß vielmehr eine mit der Zeit fortschreitende Höherentwicklung des Raumgedankens stattgefunden hat, mit dem bestimmten Endziel, als das ich die vollständige ‚Durchlichtung des Raumes‘ bezeichnen möchte.“*³⁰

Wie Neumann dieses „Endziel“ erreicht haben wollte, das möchte Fuchs entlang der vier stufenweise zum Lebensabschluss des Architekten hin aufsteigenden Kirchenbau-Gruppen beschrieben wissen: *„Hatte Neumann in Schöntal und auch noch bei den Kirchen der zweiten Gruppe die einfach geradlinige Lichtzuführung genügt, so zeigt er schon bei der dritten Gruppe das Bestreben, die Lichtstrahlen durch gebrochene und gekrümmte Flächen aufzufangen und sie mittelst solcher Reflektoren in alle Winkel und Ecken des Raumes zu führen. Aber seine Vollendung findet das Streben zu jenem Ziel erst in der Neresheimer Abteikirche. Sie kann in diesem Sinne füglich als die Krone der kirchlichen Raumkunst Neumanns bezeichnet werden. Vielleicht wird bei Neresheim die Wirkung der den Raum erfüllenden Lichtmasse noch dadurch erhöht, daß die Lichtquellen so angeordnet sind, daß sie dem eintretenden Beschauer geheimnisvoll verborgen bleiben.“*³¹

Fuchs geht für Gruppe 1 und 2 – und auch hier fasst er die ersten beiden Gruppen enger zusammen als diese mit dem Rest der Systematik – davon aus, dass sie eine einfach „lineare“, d. h. direkte und dem Besucher nicht „verborgene“ Lichtführung aufweisen. Gruppe 3 soll – als Übergangs- und Bindeglied zur Höhepunkt-Gruppe 4 – eine Stufe zwischen der Gruppenkombination 1+2 und Gruppe 4 bilden. In Gruppe 3 sei die Lichtquelle dem Betrachterauge also ebenfalls noch nicht „verborgen“, aber schon in seiner

30 Ebd., S. 63.

31 Ebd.

Sichtbarkeit durch Hindernisse beeinträchtigt. Die Übersichtlichkeit der Lichtherkunft nehme also sichtlich ab, die „Durchlichtung“ im Raume dagegen zu. Klimatischer Gipfel-punkt sei die Lichtsituation in Gruppe 4, der „Kombinations“-Gruppe. Interessant ist, dass die Lichtsituation hier – anders als bei den vorangehenden Gruppen – gar nicht beschrieben, sondern lediglich als Höhepunkt und Krönungs-Moment behauptet wird. Erst in einer Art Nachsatz, der so bezeichnend ahnungslos mit „vielleicht“ beginnt, äußert Fuchs gewisse Mutmaßungen über dieses höchste aller Beleuchtungskonzepte und nennt es dabei – „vielleicht“ – ein ‚geheimnisvolles‘. Damit aber widerspricht die Theorie ihrer eigenen „Entwicklung“. Zunehmende „Durchlichtung“ durch zunehmendes Verbergen der Herkunft des Lichtes ist nur noch als Geheimnis eines zutiefst persönlichen Glaubens an Fuchs möglich. Dass dies zugleich ein Glauben an die Werk-Evolution in Richtung Neresheim sein muss, ist ein prägendes Moment für die Entwicklung des Genialismus bis auf den heutigen Tag.

In Wirklichkeit aber ist „die Folge davon“ – so der Verfasser – „die Entstehung komplizierter ovaler Raumbildungen“ Neumanns, und damit nichts, was einer Erklärung des Neumann-Raumes auch nur ansatzweise nahekäme. So lebt das „Genie“ auch in Fuchs sehr wesentlich von seiner Unerklärlichkeit, von seinem unantastbaren Geheimnis und damit aber zugleich auch von der unerklärlichen Erklärungsnot einer auf Erklärung angewiesenen Wissenschaft.

5. Klaiber 1913 und Habicht 1916

Die 1910er-Jahre, das zeigte sich bis hierher bereits recht deutlich, standen in einer durchaus fragwürdigen Keller-Nachfolge. Die Zweifel an Neumanns absolutem „Genie“ wachsen nahtlos aus der von Keller ererbten und daher genialistisch geprägten Sichtweise hervor. Auch Hans Klaiber, der Neumann noch einen „Höheren“ unter den Architekten seiner Zeit nennt,³² resümiert 1913: „Im übrigen ist es zu klarer Abgrenzung seiner Kunstweise und zur Ausscheidung des vielen, was im Laufe der Zeit unberechtigterweise ihm, der selbst in den Zeiten der Geringschätzung der ‚zopfigen‘ Architektur noch einen gewissen Namen besaß, zugeschrieben worden ist, notwendig, an der Hand der Akten und besonders seiner Briefe seinen wahren Anteil in jedem einzelnen Fall festzustellen. Mag dabei die Zahl seiner wirklich ausgeführten Werke zusammenschmelzen, so gewinnt dadurch das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit an konkreten Zügen und hört auf, ein Sammelbegriff für süddeutsche oder auch nur fränkische Barockkunst zu sein.“³³

Fern davon, Neumann diese „künstlerische Persönlichkeit“ streitig zu machen, entsteht doch ein Bewusstsein für die Möglichkeit, sein „künstlerisches“ Werk deutlich „zu-

32 Klaiber, Hans: *Balth. Neumanns Bautätigkeit in Ellwangen*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. 6, Nr. 3, 1913, S. 111–117, S. 111.

33 Klaiber, ELLWANGEN 1913, S. 117.

sammenschmelzen“ zu sehen. Wie wenig diese Schmelze, so sie einmal angefangen, aufgehalten werden könnte, das zeigen die Äußerungen Curt Habichts von 1916.³⁴

Auch bei ihm ist der Zweifel an Neumanns Status mit einer deutsch-nationalistischen und anti-französischen Denkweise verquickt.³⁵ So erscheint das Würzburger Residenzprojekt bei Habicht unter den Vorzeichen eines „Kampfes“ zwischen aufrichtigen deutschen und intriganten französischen Künstlern: *„Zu welcher Tragik sich dieser Kampf steigern konnte, das beweist aber nichts besser als das Geschick von Neumanns Projekt für das Würzburger Schloß, das die Franzosen Robert de Cotte und Germain Boffrand aus Mißgunst und Ränkesucht in wesentlichen Teilen zu Fall gebracht haben und das Neumann glatt zu stehlen sich Boffrand nicht im mindesten gescheut hat. Trotzdem soll Neumann als der durch französische Vorbilder geschulte Klassizist gelten.“*³⁶ Steht aber die Schulung Neumanns angesichts einer verworren komplizierten Planungsgeschichte der Würzburger Residenz zur Debatte, so wird damit auch die Residenz-Autorschaft Neumanns höchstselbst zur Disposition gestellt: *„Die überragende Bedeutung, die Neumann für das Werden der rhein-fränkischen Barockarchitektur zuzusprechen ist, rechtfertigt es wohl, der Frage nachzugehen, die uns eigentlich am stärksten beschäftigen sollte und für die es seither noch keine befriedigende Antwort gegeben hat, nämlich der nach der Herkunft seiner Kunst.“*³⁷

Obwohl Neumann hier vor den französischen Architekten in Schutz genommen werden soll, wirft auch Habicht die Frage und mit ihr den Zweifel an der eindeutig deutschen Herkunft der Kunst Neumanns auf. Wie seine Zeitgenossen, so nähert sich auch der in der Keller-Nachfolge stehende Habicht einer Antwort in deutlich vernehmbarer Wendung gegen Keller: *„Der Neumannbiograph Keller hat zum ersten Male die Vermutung ausgesprochen, daß der 1712 in der fränkischen Kreis-Artillerie als Gemeiner eingetretene Neumann die österreichischen Feldzüge mitgemacht und dort an den Bauten Fischer von Erlachs und Lukas v. Hildebrandts seine Kenntnisse gesammelt habe. Abgesehen von der Unbeweisbarkeit dieser Hypothese spricht auch der unwienerische Charakter der Bauten Neumanns gegen diese Annahme.“*³⁸

Habicht teilt hier die Auffassung Hirschs, wonach Neumann kein geborener Dekorateur, jedoch ein umso herausragenderer „Raumschöpfer“ gewesen sein müsse. Besonders interessant an dieser Stellungnahme ist, dass der Autor dabei den Aspekt der „Technik“ besonders gewichtet. Denn in Neumann sieht Habicht vor allem einen *„[...] von der Technik ausgehenden Architekten“*, eine Vorstellung, die im Verlaufe der 1910er-Jahren immer bedeutsamer wird und mit Sedlmaier/Pfister in den Jahren 1921–1923 zu einer offenkundigen Abspaltung Neumanns vom künstlerischen Architektenstatus führen sollte.³⁹

34 Habicht, Curt: *Die Herkunft der Kenntnisse Baltasar [sic!] Neumanns auf dem Gebiete der „Civilbaukunst“*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. 9, Nr. 2, 1916, S. 46–61.

35 Habicht, CIVILBAUKUNST 1916, S. 46.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 47.

39 Ebd., S. 48.

Nicht zufällig würdigt Habicht daher auch Feulners Verweise auf technisch-mathematische Aspekte an Neumanns Bau zu Holzkirchen.⁴⁰ Die Folge dieser technischen Sichtweise in einer Zeit des technisch dominierten Vernichtungskrieges ist denn auch – vor allem im Gefolge der Hirsch'schen Unterscheidung der „Raum“- und „Formenschöpfer“ und der Trennung von „A“- und „B-Perioden“ – eine schärfere Scheidung von Festungs- und Zivilbauwesen: *„Zieht man das Fazit dieser neueren Untersuchungen, so kommt man zu einem Ergebnis, das von der seitherigen Bewertung Neumanns nicht unerheblich abweicht. Der Künstler wird uns als eine Persönlichkeit faßbar, die in ihrer Frühperiode eigentlich nur im Festungsbauwesen heimisch gewesen ist, die den mathematisch geschulten Techniker auch später nie verleugnet und die der Veranlagung entsprechend ihr Bestes und Eigenstes nur in Raumschöpfungen gegeben hat.“*⁴¹

Neumann, diesem reinen „Techniker“, kann Habicht die Berufsbezeichnung „Architekt“ nur deshalb noch übrig lassen, weil er bei ihm aus dem Zivilbauwesen weitestgehend ausgeschieden und auf den Bereich des Festungsbaus beschränkt worden ist. Mit dieser Definition befestigt der Autor Hirschs Auffassung insofern, als der „Dekorateur“ Neumann nun – im Festungsbaumeister – vollkommen obsolet geworden ist. Zugleich aber schwankt dadurch Habichts eigenes Bild von der *„überragenden Bedeutung Neumanns für das Werden der rhein-fränkischen Barockarchitektur“*, weil es von einem bloß technisch entwerfenden Festungsbaumeister wohl kaum mehr in dem behaupteten Maße beansprucht werden kann.

Es ist daher höchst fragwürdig, wie Habicht mit diesen Mitteln eine Einsicht in die künstlerische Persönlichkeit Neumanns befördert sehen will. So ist es nicht erstaunlich, dass sich die Widersprüchlichkeit dieser Ansicht auch der Argumentation des Autors aufdrängt, vor allem, wenn es genauso selbstlobend wie -kritisch heißt: *„Durch die Forschungen Hirschs und Feulners sind wir aber in der Erkenntnis der wahren Künstlerpersönlichkeit [sic!] Neumanns einen großen Schritt weiter gekommen. Allerdings wird durch sie die Tatsache, daß der 32jährige Architekt im Jahre 1720 zu dem damals größten Bauprojekt als leitender Architekt berufen wurde, eigentlich noch unerklärlicher wie vorher. Es drängt sich da in natürlicher Weise die Frage, welche Verdienste Neumanns dieses Vertrauen erklären können, und die, woher er die Kenntnisse zur Bewältigung dieser Aufgabe hergenommen haben könnte, mit besonderer Gewalt auf.“*⁴²

Dieser Abschnitt macht anschaulich, wie sehr der von Keller herkommende Habicht – im Gefolge von Hirsch und Feulner – zur Vorhut des späteren, sog. Kollektivismus gehört. Denn dem Genialisten Habicht ist die Künstlerpersönlichkeit Neumanns in seiner leitenden Position an der Würzburger Residenz nach erfolgter Argumentation *„noch unerklärlicher wie vorher“*, ohne dabei aber ihrer selbst enthoben zu sein. Im Gegenteil, Unerklärlichkeit – wir hielten es oben bereits fest – ist per definitionem ein Merkmal des allvermögenden „Genies“.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd.