DER EHEMALIGE HERRNSHEIMER HOCHALTAR, JETZT IN DER ST. PAULUSKIRCHE WORMS

Von Baron Ludwig Döry

Im Zuge der Aufarbeitung der Mainzer Barockplastik hat der Verfasser vor zehn Jahren eine Monographie des Mainzer Bildhauers Martin Biterich (1691–1759) erstellt und dabei die Skulpturen des ehemaligen Herrnsheimer Hochaltars diesem Meister zugeschrieben[1]. Da der Herrnsheimer Hochaltar nicht mehr in Herrnsheim steht und ein Teil der zugehörigen Bildwerke nicht mehr existiert, war damals ein abschließendes Urteil noch nicht möglich. Zudem fielen diese Bildwerke ein wenig aus dem Rahmen der mehr serienmäßigen Produktion Biterichs seit etwa 1720, was darauf schließen ließ, daß die Herrnsheimer Figuren noch vor 1720 entstanden seien[2].

Geweiht wurde der Herrnsheimer Hochaltar im Jahre 1718[3], welches Datum die Entstehungszeit des Altars kurz zuvor nahelegt. Also fielen diese Arbeiten des Bildhauers Biterich in seine „Frühzeit" zwischen der ersten urkundlichen Nennung in Mainz 1712 und dem anzunehmenden Zeitpunkt des Sich-Festfahrens seiner Kunst seit etwa 1720. Die Zuschreibung von 1971 erfolgte nur „mit Vorbehalt", weil noch nicht geklärt war, wie groß der stilistische Spielraum im „Frühwerk" Biterichs ist. Nun aber können Archivalien nicht nur Biterichs Wirken in Herrnsheim belegen, sondern auch die Entstehungsgeschichte des Hochaltars klären.

Dank dem Hinweis und der Hilfe bei der Suche von Georg Sander, Worms, konnten im Dalbergarchiv (damals ungeordnet) des Wormser Stadtarchivs die Verträge zur Errichtung des Herrnsheimer Hochaltars gefunden werden (s. Anhang). Sie belegen die Entstehung der Altararchitektur, des plastischen Schmuckes und der farbigen Fassung in den Jahren 1713–14. Verträge mit Johann Caspar Herwartel zur Architektur und mit Martin Biterich zum plastischen Schmuck wurden im Abstand von nur vier Tagen am 14. und 18. Dez. 1713 geschlossen. Dagegen kam der Accord mit Franz Edmund Higel über die farbige Fassung fast ein Jahr später am 12. Nov. 1714 zustande. Alle beteiligten Künstler wohnten in Mainz. Als Auftraggeber tritt Philipp Wilhelm Kämmerer zu Worms, Freiherr von Dalberg (1671–1721) auf. Er war Domherr zu Worms sowie Kanoniker der Ritterstifte St. Alban in Mainz und St. Ferrutius in Bleidenstadt.

Am wortkargsten ist der erste Vertrag über den Altaraufbau. Vier Punkte waren dem Auftraggeber wichtig: der Werkstoff Stein, eine Ausführung genau nach den Entwürfen, die Erstellungsfrist Frühjahr 1715 und die Regelung der Spesen.

Für Mainzer Verhältnisse nicht alltäglich dürfte die Forderung nach dem Werkstoff Stein sein. Über die Gründe dieser Bedingung erfahren wir leider nichts. Dem Verfasser ist aber schon vor Jahren aufgefallen, wie viele, auch weniger bedeutende Altäre in und um Worms aus Stein gefertigt worden sind: Worms, Dom, beide Querhausaltäre; Worms, lutherische Dreifaltigkeitskirche, ehem. Altar 1727; Worms, Martinskirche, ehem. Seitenaltar der Epistelseite 1763, jetzt in Alsheim; Hochaltäre folgender Pfarrkirchen: Abenheim 1721, Hemsbach um 1750, Hochheim 1712 und schließlich beide Seitenaltäre der Pfarrkirche Hofheim um 1750. Demnach trug Dalberg zur Ausbildung einer lokalen Baugewohnheit bei.

Auf der Suche nach dem Plananfertiger hilft uns die Wendung „nach dem darüber verfertigten Abriß" nicht weiter, weil ja nicht gesagt wird, wer diesen verfertigt hat. Analog vielen anderen Verträgen der Barockzeit schließt aber diese unsere Formulierung nicht aus, der vertragsabschließende Handwerker (Künstler) sei selber der Urheber gewesen.

Aus vier Einträgen unter dem Vertrag geht hervor, Herwartel habe sein Honorar in vier Raten erhalten, die vierte Rate kam am 19. Februar 1715 zur Auszahlung. Demnach verlief alles vertragsgemäß.

Ist der Nachweis der Errichtung eines großen Steinaltars durch einen Mainzer Künstler aus dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts an und für sich schon ein beachtlicher Befund, so rückt diese Tatsache in unserem Falle noch mehr ins Blickfeld des Interesses, weil die Namen der Beteiligten nicht verborgen blieben. Johann Caspar Herwartel (1675–1720) kann als bekannter Baumeister gewertet werden, allerdings gibt es aus den letzten vierzig Jahren keine zusammenfassende Würdigung über sein Schaffen[4]. Zudem hat gerade im letzten Vierteljahrhundert die von Karl Lohmeyer eingeführte, überschwängliche Beurteilung des „rheinisch-fränkischen Barock"[5] eine Revision zugunsten einer nüchterneren Bewertung erfahren, weshalb sich der Rahmen, innerhalb dessen das Schaffen Herwartels gesehen werden muß, heute anders darstellt als noch vor einem Menschenalter. Um den Stellenwert des Altars ermitteln zu können, müßen wir weiter ausgreifen.

---

[1] Döry S. 22 ff, 36, Nr. 232–38, 266. – Döry Oberursel S. 15–18.

[2] Döry S. 27, 28–29, 30.

[3] Archiv für mittelrh. Kirchengeschichte 10, 1958, S. 313.

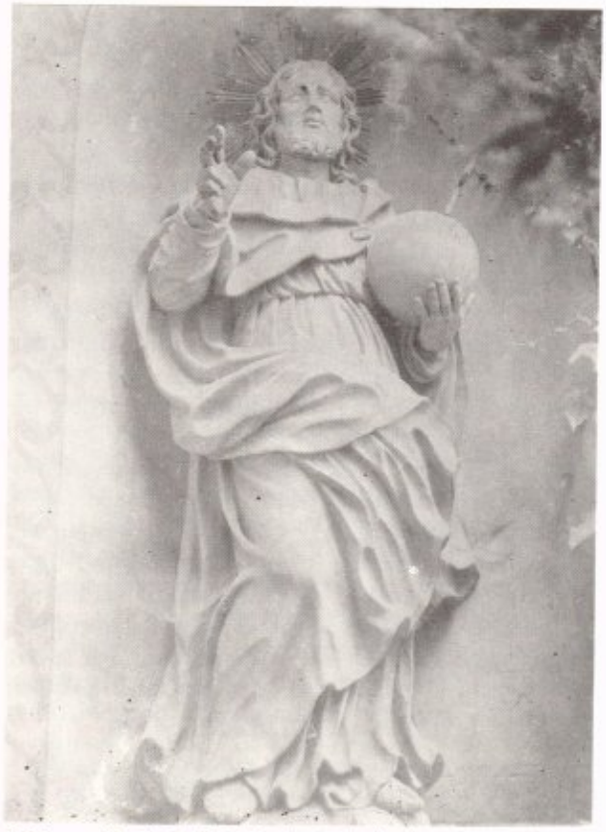
[4] Hierzu siehe Wolfgang Einsingbach, Das Biebricher Schloß in den ersten Jahren seiner Entstehung (1700–1707), in: Nassauische Annalen 63, 1962, S. 167, Anm. 59. – Zuletzt: Norbert Müller-Dietrich, Gemünden – Ein barocker Schloßbau auf dem Hunsrück, in: Jb. für Geschichte und Kunst des Mittelrheins und seiner Nachbargebiete 20–21, 1968-69, S. 5 ff.

[5] Karl Lohmeyer, Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barock, Augsburg 1931.

AMORE TE DEVOTE LACERAS DEICAS
IHS

2. Petrus, Herrnsheim, Pfarrkirche (Foto: E. Böhm, Mainz)

3. Maria Magdalena, Herrnsheim, Pfarrkirche (Foto: E. Böhm, Mainz)



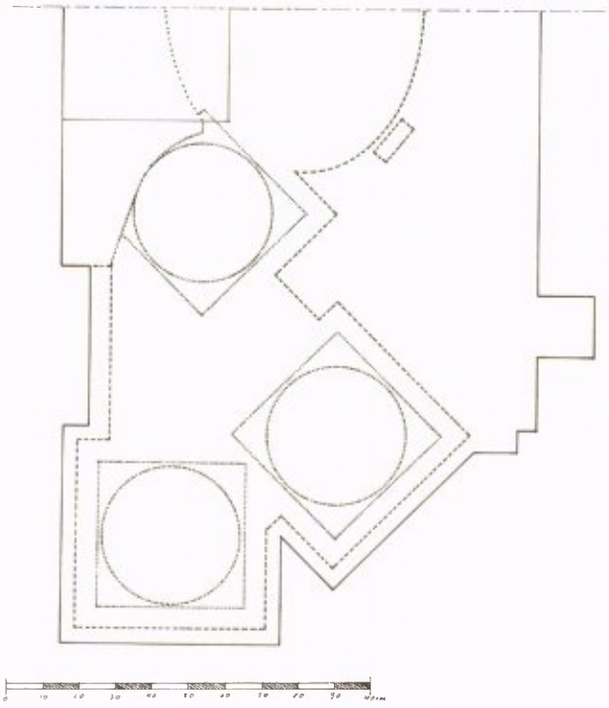
4. Salvator Mundi, 21. II. 1945 in der Pauluskirche Worms verbrannt (Foto: Neeb, Mittelrh. Landesmuseum Mainz)

5. Engel, jetzt Worms, Pauluskirche (Foto: E. Böhm, Mainz)

◄ 1. Hochaltar für Herrnsheim 1713–14, jetzt Worms, Pauluskirche

Wie schon erwähnt, steht der Altar nicht mehr in Herrnsheim, er wurde nämlich 1906 illegal abgebrochen. Die Reste lagen zerstreut herum als das zuständige Denkmalamt in Darmstadt davon erfuhr[6]. Offensichtlich den Bemühungen des Darmstädter Denkmalamtes verdanken wir die Wiedererrichtung des Altars 1929 in der St. Pauluskirche zu Worms[7]. Da diese Kirche im zweiten Weltkrieg ausbrannte, sind Teile des Altars gleichfalls ein Raub der Flammen geworden. Wie noch zu erörtern sein wird, befand sich der Altar 1906 auch nicht mehr ganz im ursprünglichen Zustand.

Im Gegensatz zu den meisten Mainzer Altären der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei denen der Tabernakel mehr oder minder organisch dem Retabel hinzugefügt ist, bildet in Herrnsheim der Tabernakel das nicht ohne Weiteres wahrnehmbare Grundelement des Aufbaues. Da unsere Schöpfung nicht mehr zu den älteren Altären mit vorherrschendem rechten Winkel gehört, sondern zu einem moderneren Typus, bei dem die Flügel zum Beschauer hin knicken (s. u.), stellte sich für den Entwerfenden die Frage nach der formalen Lösung dieser neuen Aufgabe. Welche architektonische Mittel waren einzusetzen?



Hochaltar für Herrnsheim 1713–14 (Grundriß, halbiert, Döry 1981, Pauluskirche)

Der Grundriß in Mensahöhe (Abb. 1) zeigt deutlich die zentrale Stellung und Bedeutung des Drehtabernakels, denn die Sockel der schräggestellten Flügel stoßen direkt an ihn an. Um die fernerhin bestimmende Rolle des Tabernakels zu erkennen, müßen wir in die Zone der Säulen hochschauen. Fast in ihrer ganzen Breite werden nämlich die beiden inneren Säulen durch eine Wand hinterfangen, die aber nur nach hinten, zur Apsis hin, als glatte Fläche erscheint, während sie nach vorne, zum Betrachter hin plastisch durchknetet wird. Und zwar verschneidet die Wand nach vorne hin die Plinthen der inneren Säulen und umschreibt – zuerst gerade, dann konkav verlaufend – die Säulen in einem Viertelbogen, um dann eine „Nase" zu bilden und anschließend in eine breite, seichte Membrane zurückzuschwingen. Der haptische Zylinder des Tabernakels wird nach oben hin fortgesetzt durch einen imaginären Zylinder, von dem jedoch bis zu dem Gebälk nur die Membrane nach hinten real existiert. Es erscheint nun allzu logisch, wenn auf die Tabernakelkuppel eine große Figur, nämlich die des Salvators, gestellt wurde, sozusagen im Schutz der Membrane. Damit nicht genug, die prägende Kraft des imaginären Zylinders setzt sich nach oben bis zum oberen Abschluß fort! Eine so originelle Leistung sucht im Mittelrheingebiet ihresgleichen.

Betrachten wir jetzt nacheinander den Abschluß des Hauptgeschosses und dann den Auszug.

Wie der Grundriß vorauswissen läßt, wird das Hauptgeschoß von Säulen und der bereits beschriebenen Membrane getragen. Indem die nach vorne gerückten Säulen von je einer, in der Flucht der Rückwand stehenden Säulen sekundiert werden, entsteht ein „Säulenwald"; jedenfalls dominieren hier plastische Volumina. – Und nun der obere Abschluß. Gefügig folgt das prächtige Gebälk dem Grundriß. Jetzt wird es verständlich, weshalb die inneren Säulen nicht mit den vorderen äußeren Säulen fluchten: weil sich nämlich das Gebälk über den inneren Säulen verkröpft. So salopp hingesagt mag dieser Satz stimmen, aber beim genauen Hinsehen stimmt er doch nicht ganz. Was ist geschehen? Fast korrekt verhält sich nur der Architrav, denn er spiegelt noch den Grundriß. Das Wort „fast" betrifft seine Verkröpfung in der Mittelachse, denn diese spiegelt keinen Teil des Grundrisses. Zudem sieht sie wie eine Konsole aus, was nur dadurch zustande kommen konnte, daß der untere Balken des Architravs nicht durchgezogen wurde.

Nicht vorschriftsmäßig verhalten sich der gequetschte Fries und der Geison (Kranzgesims). Über dem Architrav zwischen den beiden inneren Säulen erweitert sich nämlich der Fries zur Kalotte und bildet damit den vorläufigen oberen Abschluß von etwa einem Viertel unseres imaginären Zylinders. Gänzlich unkonventionell reagiert der Geison auf diese Voraussetzungen. Gewiß muß er bogenförmig hochgezogen werden, um die Kalotte einzufassen, aber zwischen seinem Körper und der Kalotte blieb noch Platz übrig. Diese füllt nun eine Archivolte, deren Schenkel auf den verkröpften Friesstücken aufsitzen. Damit nicht genug, die Archivolte ist mit länglichen Rosetten besetzt, die zudem zwischen rahmende Leisten gespannt sind.

[6] Jahresbericht Hessen 1, 1910, S. 163, 168–69, insbesondere S. 169.
[7] Gundolf Gieraths, Die Dominikaner in Worms, Worms 1964, S. 84.

Und nun zum Auszug. Trotz Archivolte und Geison des Hauptgeschosses wirkt sich der imaginäre Zylinder auch oberhalb dieser trennenden Glieder aus: der Mittelteil des Auszuges setzt die Membranform nach oben fort. Indem detachierte Voluten an dieses architektonisch konstruierte Mittelteil anschließen, wird der Grundriß in reduzierter und modifizierter Form wiederholt. Damit hat der Künstler den Auszug fest an das Hauptgeschoß angebunden. Auch dieser Teil hat seine Eigenarten. Schon die Unvollständigkeit des Gebälks – fehlender Architrav – deutet auf eine Anomalie hin: die beiden, sich nach unten verjüngenden, kanellierten Pilaster (fast schon Pfeiler) sind übereck gestellt, sie haben keine Kapitelle, sondern sie verbreitern sich am oberen Ende zu einer wulstartigen Leiste. Diese Leiste müßte nach allen Regeln der Architektur mit der unteren Leiste des Frieses zusammenfallen, sie tut es aber nicht, denn sie liegt unter der friesbegrenzenden Leiste. Hierdurch gewinnen die Pilaster Eigenleben. Jedoch schon im Fries werden die „Pilaster" gleichgeschaltet, indem ihre Kämpfer einfach als Verkröpfungen des Frieses fungieren. Diese Gleichschaltung bereitet sozusagen den Geison vor, der die Verkröpfung im Fries wie selbstverständlich nachvollzieht. Aber gerade im Geison treffen wir erneut eine Anomalie an: in Fortsetzung der „Pilaster" rollt sich das Sima von der Mitte kommend zu Schnecken ein! Hierdurch wird die mittlere Partie des Geisons etwas abgesondert. Man soll merken, die flankierenden Gesimsteile an den Ecken gehören teilweise schon zu den „Seitenflügeln". Von oben nach unten blickend haben wir also Geison und Fries vor uns, der Architrav – wie gesagt – fehlt. Nun stützen die Ecken nur noch winzige Fragmente der „Wand", denn hier übernehmen konsolartige Einrollungen die Trägerfunktion. Eigentlich sind diese Einrollungen Kapitelle von Pilastern, deren Leib sich zu Voluten einrollt (Volutenpilaster). Diese Voluten spalten sich bald von der Membranenmauer ab und leiten in Form eines C-Schwunges zu jenen Sockeln über, auf denen Engel sitzen. Fortgesetzt wird die Bewegung in den eigentlichen, freistehenden Voluten. Merkwürdig fiel die Oberflächenbehandlung der detachierten Teile aus. Die Unterseiten der Voluten schmückt Akanthusornament, die Seiten dagegen Gitterwerk mit Rosetten bzw. Festons. Wohl ist es nicht statthaft, hier schon von Bandlwerk zu sprechen, denn es würde sich um ein Beispiel früher Verwendung dieses damals hochmodernen Ornaments handeln[8].

Die formale Lösung des Herrnsheimer Hochaltars ist nicht voraussetzungslos entstanden, sie kann nur aus den zeitgenössischen Bestrebungen verstanden werden, stellt sie doch eine eigenwillige Variante allgemein bekannter Vorbilder dar. Höchstwahrscheinlich griff „Herwartel" auf Andrea Pozzo's weltberühmtes Lehrbuch zurück, das 1706 und 1709 in einer lateinisch-deutschen Ausgabe auf den Markt kam[9]. Bei oberflächlicher Betrachtung kann man lediglich behaupten, „Herwartel" hätte in Bd. II, Taf. 65–66[10] das Grundkonzept für seine Lösung vorgefunden, nämlich eine als Portal aufgemachte Ädikula auf konkav einschwingendem Grundriß mit über dem Mittelfeld nach oben ausschwingendem Gesims, und darüber ein gleichfalls konkav geschwungener Auszug. Freilich hat „Herwartel" Pozzos Vorschlag seinen eigenen Intentionen gemäß umgedeutet, aber auch hierbei scheint er wiederum auf Pozzo zurückgegriffen zu haben. Eine gründliche Untersuchung des Herrnsheimer Altars bringt über den neuerlichen Nachweis der Übernahme untergeordneter Einzelheiten hinaus (s. u.) die Einsicht, die Stiche nach Pozzos Hochaltar in S. Sebastiano in Verona (Bd. II, Taf. 77–78)[11] hätten die ursprüngliche Grundidee für die Schöpfung „Herwartels" abgegeben, die Hinzunahme einzelner Teile der Stiche Pozzo II, Taf. 65–66 sei nur sekundärer Art!

Denn nun muß man sich die Frage stellen, ob diese doppelte Ableitung genetisch vorstellbar sei? Die Idee eines zentralen Zylinders als Hohlraum ist bei Pozzo II. Taf. 77–78 mit kaum zu überbietbarer Deutlichkeit vorhanden, wer dafür Auge und Sinn hat, muß für sein eigenes Schaffen angeregt werden. Wohl standen in Herrnsheim weder der Platz noch die Mittel für eine so aufwendige Lösung zur Verfügung. Ein Reduzieren auf die rückwärtige Membrane in ganzer Höhe und die Markierung der „vorderen Wand" durch den ovalen Tabernakel war schon eine originelle Leistung. Das System freier Säulenstellung in Verbindung mit einer Membrane war bei Pozzo ebenfalls gegeben. Man mußte es nur für den künftigen Standort zurechtrükken, bzw. neu erfinden. Hierbei wurden Teile einer anderen Erfindung von Pozzo integriert. Was bei diesem Prozeß am merkwürdigsten anmutet, ist der Verzicht auf Pozzos schwingende Grundrisse.

Viele weitere Faktoren verweisen auf die Abhängigkeit von Pozzo: Hochziehen der Mittelnische (vgl. II, Taf. 65), Verzicht auf einen Giebel (vgl. II, Taf. 77), das Ausbilden der Architravverkröpfung als Konsole (vgl. II, Taf. 62–63, 64, 65–66, 71)[12] und das Besetzen eines Bogens durch umrahmte Rosetten (vgl. II, Taf. 65–66, 67). Gewichtiger jedoch ist die Idee, wonach Pozzos Zylin-

---

8 B. Ludwig Döry, Die Mainzer Stukkateure der Bandlwerkzeit, in: MzZ 48–49, 1953–54, S. 109–52. – Derselbe, Die Stukkaturen der Bandlwerkzeit in Nassau und Hessen, Frankfurt a.M. 1954 (Schriften des Historischen Museums VII). – Derselbe, Gemalte Raumdekorationen in Hessen von 1710 bis 1740, in: Schriften des Hist. Museums Frankfurt X, 1962, S. 149–246. – Einsingbach, S. 113, Anm. 224, Taf. IIc.

9 Allgem. Lex. der bildenden Künstler Bd. 27, Leipzig 1933, S. 335. Kerber S. 207. – Pozzo hat seine Tafeln auch als Ornamentstiche aufgefaßt. Zu II. Taf. 77 liefert er den Grundriß Taf. 78 nach mit der Begründung „welches doch für die sowol, die erdeuten Altar würklich aufbauen wollten, als auch für die, so denselben nur zu zeichnen, oder zu mahlen verlangen, sehr notwendig gewesen wäre" (vgl. hierzu Meintzschel S. 42–47).

10 Pozzo II. Taf. 65 – Kerber Abb. 90.

11 Pozzo II. Taf. 77 – Kerber S. 136–137, Abb. 79.

12 Pozzo II, Taf. 64 – Kerber Abb. 89.

der nur als Gehäuse für eine Statue gedacht war, gerade diesen Gedanken griff „Herwartel" auf, indem er eine Statue – die wichtigste Figur des Altars – *auf* den Tabernakel stellte, eine Lösung, die im Rhein-Maingebiet vor 1750 nur selten vorkommt[13].

Unser Künstler wollte den Wandretabelcharakter und die Massivität des Altars Pozzo Bd. II, Taf. 65–66 beseitigen. An Stelle der mit ihren Rücklagen betont verzahnten Pilaster der Stichvorlage stellte er sein Gesims auf sechs Säulen, so daß die Luft vier Säulen umspielen kann. Entsprechend zog er den Auszug in die Höhe, spaltete die flankierende Voluten ab, unterschob deren Einrollungen Sockel, wodurch erneut Durchblicke entstanden. Der Herrnsheimer Altar ist in allem leichter und luftiger als Pozzos Vorschläge, die Tendenz, sich von der Wand zu lösen, kann nicht übersehen werden.

So versah unser Künstler Pilaster und Voluten des Auszuges mit Kanelluren. Sein Altar wirkt dadurch schlanker, daß er die Postamente für die in den äußeren Interkolumnien plazierten Statuen (Döry Nr. 233, 234) nicht vom Boden her entwickelte, sondern als Konsolen ausbildete. Zur Leichtigkeit trug auch der – dem aufgehobenen Wandcharakter entsprechende – Verzicht auf abgetreppte Rücklagen am Auszug bei.

Unseres Künstlers Eigenart manifestiert sich am deutlichsten in der Behandlung des Gebälks: in der Mitte fügte er an Stelle des Frieses eine Kalotte ein! Folglich zog er nur den Architrav durch, schon den Fries brach er bei dessen Verkröpfungen über den mittleren Säulen ab. Diese Verkröpfungen benützte er als Auflager für einen eingeschobenen Bogen, der uns wie ein Fremdkörper innerhalb der Altararchitektur vorkommt. Erst über diesen Bogen wölbt sich der durchgezogene Geison. Gewiß, auch Pozzo hat Bogenstellungen geschaffen, aber als tragendes Element hat er entweder auf der Attika stehende Archivolten verwendet (Bd. I, Taf. 58, 60, 64, 71), oder den Architrav zur Archivolte umgeknickt (Bd. II, Taf. 64–65, 73, 79)[14]. Der als Kissen ausgebildete Fries kommt bei Pozzo gleichfalls vor (Bd. I, Taf. 64, Bd. II, Taf. 60, 62). Nirgendwo hat „Herwartel" Pozzos aufgebrochene Giebel verwendet, und als seine Eigenart sei die nur je einmal erfolgte Verkröpfung des Gebälks – auch nicht des Gesamten! – genannt, ein „Fehler", den Pozzo nicht begangen hätte. Aus Pozzos Sicht dürften wohl als Fehler gelten: das ungelöste Verschneiden der beiden mittleren Säulen durch die Membrane (wie klar gestaltet dagegen Pozzo bei Bd. II, Taf. 78!); das Teilen des Gebälks in dieser Form; das Sich-Einrollen von Teilen des Auszugsgeisons, usw.

Welche Stellung nimmt der Herrnsheimer Altar im Rahmen der Entwicklungsgeschichte Mainzer Altäre ein? Drei Kriterien seien in die Waagschale geworfen: 1) Die nach vorne zum Beschauer hin geknickten Altarflügel. 2) Die freie Säulenstellung. 3) Detachierte Pilastervoluten.

Zu 1) Die nach vorne geknickten Altarflügel stellen für das Jahr 1713 in Mainz keine Besonderheit mehr dar; solche schrägen Flügel wurden in Mainz in den neunziger Jahren des 17. Jahrhunderts heimisch[15].

Zu 2) Altäre mit freier Säulenstellung gab es in Mainz vor 1720 m. W. nur zwei: den 1714 (oder 1715) vollendeten Hochaltar der Mainzer Kartause, heute in Seligenstadt[16], und den 1714 errichteten Hochaltar der Klosterkirche Eberbach[17]. In diesem Zusammenhang nicht unerwähnt gelassen werden soll der für 1714 recht fortschrittliche Hochaltar in Pfaffenschwabenheim mit seinen detachierten Säulen[18].

Zu 3) Nach den Untersuchungen des Verfassers kann die älteste, detachierte Pilastervolute in Mainz erst von 1724 nachgewiesen werden[19]. Die formale Lösung des Herrnsheimer Auszuges mit seinen sich loslösenden Pilastervoluten liegt elf Jahre vor dem bislang bekannten ersten Auftreten dieser Variante. Wem verdanken wir diese außergewöhnliche Leistung? Um diese Frage beantworten zu können müssen wir auf die bei 2) genannten Säulenaltäre zurückkommen.

Nach übereinstimmender Meinung von Rivoir, Arens und Meintzschel stammt der Entwurf des Kartausenaltars von Maximilian von Welsch. Grundlage für diese Schöpfung war wiederum ein Stich Pozzos, wenn nicht sogar sein Altar gleicher Art von 1707 in der Franziskanerkirche Wien[20].

Leider reichen die urkundlichen Nachrichten, die erhaltenen Reste (Sockel, Säulen) und die Kenntnis des trapezförmigen Grundrisses nicht aus, um den ehem. Hochaltar von Eberbach rekonstruieren zu können. Für uns nicht zu unterschätzen ist die Tatsache, daß die steinernen Werkstücke dieses Altars von Herwartel geliefert worden waren! Was für ein Baubetrieb muß 1713–14 in Mainz stattgefunden haben, wenn gleichzeitig drei große, steinerne Altäre in Arbeit waren! Lagen Welsch und Herwartel zueinander in Konkurrenz?

Als der Verfasser diese Studie plante (1969), war es ihm gegenwärtig, eine Kurzmonographie über Herwartel erstellen zu müssen. Dann erschien ein Doktorand, der sich eine Monographie über diesen Künstler als Dissertation aussuchte. Nun unterzog ich mich nicht

---

13 Z. B.: Biebelnheim, Hochaltar; Boppard, Karmeliterkirche, Hochaltar; Dieburg, Wallfahrtskirche, Hochaltar von 1749; Mainz, Kurfürstliche Kapelle, Hochaltar, jetzt in Frettenheim; Mölsheim, Hochaltar; Oberwesel, St. Martin, nördlicher Seitenaltar; Rüdesheim, ehem. Hochaltar von 1731; Worms, Mariamünster, Hochaltar von 1699, jetzt in Bechtolsheim.

14 Pozzo II. Taf. 73 – Kerber Abb. 77.

15 Rivoir S. 70–71. – Döry, Altäre S. 65–66.

16 Die Kunstdenkmäler im Ghzt. Hessen, Provinz Starkenburg, Darmstadt 1885, S. 186, Fig. 54. – Rivoir S. 56–58, 62–64. – Arens S. 25 ff, 33 f. – Meintzschel S. 44–48. – Einsingbach Anm. 332.

17 Erika Peiper-Diener, Mittelrheinische Barockplastik, in: MzZ 24–25, 1929–30, S. 18. – Kunstdenkmäler Rheingaukreis S. 76.

18 Döry, Altäre S. 67, 72.

19 Rivoir S. 71. – Döry, Altäre S. 67, 74.

20 Meintzschel S. 48, Abb. 14. – Kerber S. 134.

mehr der geplanten Aufgabe und wartete in freundschaftlicher Verbundenheit auf das Erscheinen der Dissertation. Da aber mit dieser Arbeit vorerst nicht zu rechnen ist, scheint mir ein weiteres Warten sinnlos zu sein, ebenso sinnlos wäre jetzt die Erstellung einer Konkurrenzuntersuchung über Herwartel. So kann der jetzt gewagte Versuch der Trennung der Altäre von Welsch und Herwartel keinen Anspruch auf Endgültigkeit erheben.

Wir rekapitulieren. Der von Pozzo abzuleitende Kartausenaltar wird Welsch lediglich zugeschrieben. Der gleichfalls von Pozzo abzuleitende Herrnsheimer Altar wird mit Herwartel verakkordiert, es fragt sich nur, ob der Entwurf ebenfalls von diesem Meister stammt. Für den Eberbacher Hochaltar liefert Herwartel Werkstücke, auch hier stellt sich die gleiche Frage wie oben, ob nämlich auch der Entwurf von diesem Meister stammt. Zudem gelingt eine Rekonstruktion des Hochaltars vorerst noch nicht[21].

In dieser Forschungssituation hilft uns der 1710 von Welsch entworfene Hochaltar der Schönenbergkirche bei Ellwangen weiter[22]. Auch bei diesem fand ein Rückgriff auf einen Stich von Pozzo statt!

Nun können wir untersuchen, *wie* sich die entwerfenden Künstler zu Pozzos jeweiliger Erfindung verhalten haben, um u. U. hieraus Schlüsse zu ziehen.

In Ellwangen hat Welsch die Intention Pozzos voll erfaßt und noch gesteigert, indem er sowohl in der Tiefe als auch in der Breite weitere Elemente (Pfeiler, Säulen, Stufungen) hinzufügte. Treffend schreibt Meintzschel: „Die Übereinstimmung des Altarbaues von Welsch mit dem Pozzos liegt im wesentlichen in der fast gleichen Anordnung der Säulen und des gesprengten Segmentgiebels. Während aber bei Pozzo die Säulen vor gebündelten Pfeilern stehen, erhöht Welsch den Abstand zur Retabelrückwand, indem er zwischen sie und die Säulen einen Pfeiler einstellt, der schräg aus der Wand hervorspringt. Dadurch lädt das gekröpfte Gesims stärker aus, und der ganze Bau wirkt schwerer und mächtiger". Folglich: „Der stilistische Vergleich ergibt, daß sich M. Welsch bei seinem ersten Altarbau einerseits eng an das römische Vorbild anschließt, andererseits aber dessen Gestalt bereichert und damit die Wirkung erhöht"[23]. Wichtig für uns ist hier zu erfahren, in welcher Richtung Welsch sein Vorbild verändert hat: eindeutig im Sinne einer Steigerung.

Wie verhält es sich in Seligenstadt? In diesem Fall kann ein Urteil viel schwerer gefällt werden, denn der Altar steht nicht mehr auf seinem ursprünglichen Platz und er ist auch nicht in der ursprünglichen Form auf uns gekommen. Wir können nicht abwägen, inwieweit Änderungen gegenüber Pozzos Erfindung (Stich oder realer Altar) durch Rücksichtnahme auf den gotischen Chor der Kartause erfolgt sind. So z. B. kann man nur vermuten, der Verzicht auf den Segmentgiebel sei mit Rücksicht auf ein Fenster erfolgt, um dadurch eine lichtdurchflutete Strahlenglorie einfügen zu können.

Allem Anschein nach kann man nicht behaupten, der Urheber des Kartausealtars habe Pozzos Intentionen etwa verniedlicht. Hierfür spricht auch die allgemeine Beurteilung des Altars durch Arens: „Das wichtigste Vergleichsmoment ist aber die Gedrungenheit, Schwere, Wucht und Majestät der Architektur, die gerade für Welsch so bezeichnend ist"[24]. An der bisherigen Zuschreibung des Altars an Welsch läßt sich kaum rütteln.

Anders verhält es sich in Herrnsheim. Der hier tätige Künstler steht viel freier seinen Vorlagen gegenüber, so frei, daß man fast an der Stichhaltigkeit unserer Ableitung zweifeln könnte. Hierzu kommt noch das Argument, der rosettenbesetzte, perspektivische Bogen über der Kalotte müßte nicht zwangsmäßig unmittelbar von Pozzo abgeleitet werden, denn Welsch hat solche Bögen nicht nur am Kartausenaltar, sondern bereits 1710–11 am Portal der Deutschordenskommende Frankfurt-Sachsenhausen angewendet[25]. Da auszuschließen ist, daß Herwartel Welschs Schöpfungen nicht gekannt habe[26], wird die Wahrscheinlichkeit der Ableitung des Herrnsheimer Entwurfes von Pozzo noch mehr abgeschwächt.

Wir meinen aber, die Grundidee des Zylinders mit hinterfangener Membrane, in deren Mittelpunkt eine Statue steht, kann nur von Pozzo abgeleitet werden. Wenn hier Elemente auftauchen, die Welsch gleichfalls verwendet hat, so spricht diese Tatsache noch nicht gegen unsere These.

Gerade hinsichtlich des perspektivischen Bogens können wir unseren Fuß in den Türspalt setzen, indem wir nach dem *wie* bei der Verwendung des perspektivischen Bogens fragen. Daß dies in Herrnsheim nicht im Sinne von Pozzo erfolgte, haben wir schon dargelegt. Und nun zu Welsch. Er hat den rosettenbesetzten, per-

---

21 Herwartels 1710 errichteter Sakramentsaltar in Eberbach hilft uns insofern nicht weiter, als wir nicht wissen, ob er sich nicht nach dem 1685 geschaffenen Muttergottesaltar in Eberbach richten mußte, und ob er nicht (nach der Translozierung nach Kelkheim-Münster im Jahre 1811), dem gleichfalls nach Kelkheim-Münster überführten Eberbacher Muttergottesaltar angeglichen wurde (Wilhelm Hilpisch, Aus der Geschichte des ehemaligen Kirchspiels Münster mit seinen Filialen Kelkheim und Hornau, Kelkheim 1955, S. 122. – Kunstdenkmäler Rheingaukreis S. 76. – Gertraude Rolly, Die Geschichte der Pfarrkirche St. Dionysius zu Kelkheim-Münster, Kelkheim 1978, S. 44–46, Abb. 19–20).

22 Ludwig Mangold, Stukkatoren und Stuckarbeiten in Ellwangen mit besonderer Berücksichtigung des Melchior Paulus, Stuttgart 1938, S. 41 ff, Abb. 6. – Meintzschel S. 38–44, Abb. 11–12.

23 Meintzschel S. 43.

24 Arens S. 34.

25 Auch später noch griff Welsch gerne auf solche Bögen zurück, wie z.B. bei der Planung der Schönbornkapelle in Würzburg 1720–21 (Walter Boll, Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom, München 1925, S. 64–71, Abb. 17–18. – Richard Sedlmaier, Wolfgang v. d. Auweras Schönborn-Grabmäler im Mainfränkischen Museum und die Grabmalkunst der Schönborn-Bischöfe, Würzburg 1955 (Mainfränkische Hefte 23), S. 20, 24, Abb. 22. – Wolfgang Einsingbach, Die Vollendung der Stadtkirche zu Idstein und das Georg-August-Epitaph, in: MzZ 59, 1964, S. 88–94, Abb. 11).

26 Allgem. Lex. der bildenden Künstler 16, 1923, S. 564.

spektivischen Bogen sowohl in Frankfurt-Sachsenhausen als auch in der Kartause als Fortsetzung eines schräg in die Tiefe gehenden Gewändes verwendet. Dies ist konsequent, und Meintzschel trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er auf Portale Berninis mit gleichen Formen hinweist[27]. Dagegen setzt „Herwartel" den perspektivischen Bogen gerade an eine tektonisch wichtige Stelle, nämlich über die einzige Gebälksverkröpfung! Wir sehen, das Vorkommen solcher Bögen bei Welsch und in Herrnsheim besagt an und für sich noch wenig, entscheidend ist das *wie* der Verwendung. Ähnlich spielerisch wirken im Herrnsheimer Auszug die kanellierten und gebrochenen „Pilaster", die mangelnde Koordinierung von „Pilaster"-Abschluß und Architravleiste, schließlich auch das Sicheinrollen des Sima.

Gerade im unterschiedlichen Verhalten zu Pozzo, also hier in Herrnsheim im mehr Spielerischen, Dekorativen äußert sich ein anderes künstlerisches Naturell, als etwa die Monumentalität bei Welsch. – Nun bleibt nur noch die Frage zu klären, ob dieser Meister, der so anders disponiert als Welsch, Herwartel heißt.

Nach der bisherigen Lehrmeinung galt der Dalberger Hof in Mainz (jetzt Polizeipräsidium) als Herwartels bekanntestes Werk[28]. Tatsächlich finden wir an der üppigen Fassade dieses – im zweiten Weltkrieg ausgebrannten – Gebäudes manche Elemente, die wir bereits vom Herrnsheimer Altar her kennen.

Um die Toreinfahrten der Seitenrisalite sind Portalrahmungen aufgebaut, diese stoßen in die Tiefe, welche Tendenz insbesondere an den aufgesetzten Giebelstücken abgelesen werden kann. Gegen diese Konkaven schwingen die Balkone mit ihren plastischen Brüstungen konvex vor. Man denkt unwillkürlich an das Verhältnis Tabernakel-Membrane beim Herrnsheimer Altar.

Optisch werden diese Balkone nicht nur von je zwei Säulen, sondern auch von je zwei „Kämpferkonsolen" getragen. Sie hängen wie Stalaktiten am Balkonboden! Würden sie von Säulen gestützt, dann verstellten diese die Einfahrt. Formen dieser Art kann man sich bei Welsch, zumindest in seiner Frühzeit vor 1714, nicht vorstellen.

Sowohl bei den Säulen der Seitenrisalitportale als auch bei den 2 x 3 Säulen des Hauptportals werden diese in einer bestimmten Art zur Wand in Beziehung gesetzt. Noch werden die Säulen der Seitenrisalitportale von der konkaven Wand konzentrisch, d. h. sauber umfahren, nur die „Nasen" der Konkaven werden nicht überzeugend definiert. Dagegen will so eine saubere Scheidung – siehe Pozzo – bei den Säulen des Hauptportals nicht gelingen. Hier treffen wir Verschneidungen an, die wir bereits am Herrnsheimer Hochaltar beobachten konnten.

Schließlich sei an das Gebälk der sechs Säulen um das Hauptportal verwiesen: den viel zu niedrigen Architrav engen die Guttae noch mehr ein und im Fries ersetzen Konsolen die Triglyphen, ganz zu schweigen vom auseinandergezogenem, unvollständigem Gebälk. So ein willkürliches Umdeuten kanonischer Formen verweist wiederum auf den Herrnsheimer Altar, man denke nur an das Gebälk sowohl vom Hauptgeschoß als auch vom Auszug.

Fazit: als Urheber des Herrnsheimer Altars können wir anstatt „Herwartel" nun Herwartel annehmen[29].

* * *

Bevor wir auf den stilistischen Befund der Bildwerke des Herrnsheimer Altars eingehen, sollte eine Bestandsaufnahme stattfinden. Diese ist nicht nur deshalb gerechtfertigt, weil Umstellung, Abbruch, Translozierung und Brand des Altars und seines figürlichen Schmuckes nicht ohne Substanzverlust erfolgt sind, sondern auch weil weder die jetzige Aufstellung noch jene von 1887 (s. u.) das ursprüngliche Figurenprogramm zeigen. Jetzt werden die Vertragstexte mit Biterich und Higel herangezogen.

Heute steht auf dem Tabernakel die moderne Figur des Erlösers, diese wird durch zwei alte Engel neben den äußeren, vorderen Säulen flankiert (Abb. 5, Döry Nr. 237). Jedoch sind diese Engel im Gesamtgefüge zu klein. Wer sie an ihren jetzigen Platz gestellt hat, hatte das auch empfunden, sonst hätte er keine Holzsockel unter sie geschoben. An diese seitliche, von Engelsköpfen gestützten Plätze gehören die Kirchenpatrone Petrus und Maria Magdalena. Tatsächlich werden sie in den Verträgen genannt! Da diese beiden Statuen beim Abbruch des Altars 1906 nicht mehr an ihrem ursprünglichen Platz gestanden haben (s. u.), wurden sie nicht nach Worms mitgenommen, sie befinden sich heute noch in der Herrnsheimer Kirche (Abb. 2–3. Döry Nr. 233–234)! Im Jahre 1912 schreibt hierüber das Darmstädter Denkmalamt: „Die Schutzpatrone der Kirche sollen in der Kirche bleiben, auch weil sie der letzte Rest der Dalbergischen Schenkung sind und dadurch wohl erhöhtes lokales Interesse haben dürften"[30]. Den Tabernakel flankieren zwei kniende Engel mit Füllhörnern, aus denen Ähren und Trauben, Symbole der Eucharistie, hervorquellen (Zustand 1969, jetzt sind die Engel auf die Mensa geklebt!). Zweifellos stehen diese kleinen Skulpturen an ihrem angestammten Platz (Döry Nr. 238).

Auffallend leer ist die Kalotte über dem Architrav, aber auf den Voluten des Auszuges sitzen Putten. Vor dem Auszugsfeld prangt das Doppelwappen Dalberg-Dominikaner. Den mächtigen Aufbau schließen die Taube des Hl. Geistes in Strahlenkranz und zwei Vasen auf den seitlichen Gesimsverkröpfungen ab.

---

27 Meintzschel S. 89, Abb. 29–30.

28 Hans Vogts, Das Mainzer Wohnhaus im 18. Jahrhundert, Mainz 1910, S. 64.

29 Dieses Ergebnis bestätigt, was mir Einsingbach am 10. Nov. 1970 zu dem Herrnsheimer Altar sagte: „wohl Herwartel, nicht Welsch". – Meintzschel, in dieser Sache befragt enthielt sich einer Äußerung.

30 Jahresbericht Hessen 2, 1912, S. 228.

Nach freundlicher Mitteilung von Carl J. H. Villinger, Worms vom 13. II. 1972[31] sind im zweiten Weltkrieg verbrannt: die Salvatorfigur auf dem Tabernakel, das Dalbergsche Allianzwappen in der Kalotte über dem Architrav und die Skulptur Gottvaters (Halbfigur von Wolken mit Engelsköpfen umgeben) im Auszugsfeld. M. E. muß auch der Hl. Geist in Strahlenglorie verbrannt sein. Hierdurch ergibt sich die Reihenfolge entlang der Senkrechtachse von oben nach unten gerechnet: Hl. Geist-Gottvater-Wappen-Salvator. Alle diese Teile lassen sich in den Verträgen nachweisen, aber auch die einzige ältere Aufnahme des Altars von 1887 bei Wörner[32] zeigt die beschriebene Anordnung. Demnach ersetzt das moderne Wappen Dalberg-Dominikaner die vernichtete Skulptur von Gottvater. Seinen Formen nach ist auch der Hl. Geist in Strahlenkranz gleichfalls neu.

Es lohnt sich diese alte Aufnahme zu analysieren. Erstens macht sie uns verständlich, weshalb der Herrnsheimer Hochaltar so engbrüstig ausfiel: weil nämlich die Seiten des Chorpolygons[33] schmal sind und die Altarbreite sich hiernach richten mußte. Zweitens weil manche Einzelheiten nicht den einschlägigen Punkten in den Verträgen mit Biterich und Higel entsprechen. Am auffallendsten ist das Fehlen der Statuen von Petrus und Magdalena, sie standen 1887 auf neugotischen Konsolen an den Chorwänden. Ihre Plätze nahmen schon damals – wie heute – die beiden großen Engel ein. Auch die Auszugsvoluten waren schon damals durch zwei kleine Engel besetzt.

Weitgehend lassen sich die geschilderten Bildwerke in den Verträgen nachweisen. Nur mit den Engeln kommt man nicht zurecht. Vielleicht trifft folgende Tabelle zu.

Vertrag Biterich	Vertrag Higel	Bestand
2 in Wolken	2 in Wolken	Verbrannt
–	2 große	2 große
2 am Tabernakel	4	2 am Tabernakel
2 anstatt Blumenstöcke		2 auf Voluten

Vergleicht man die Angaben der Urkunden und des nachweisbaren Bestandes untereinander, dann fällt auf, daß nur der Vertrag mit Biterich bloß sechs Engel nennt, sonst dürfen wir wohl mit acht operieren. Durch den detaillierten Vertrag mit Higel erfahren wir, wonach „die Engeln . . . so durch die Wolken hervorscheinen" zu der Gottvaterfigur gehörten, wodurch eine Gleichsetzung mit den „zwei Engeln in den Wolken schwebend" im Vertrag mit Biterich nahegelegt wird. Die mit Biterich verakkordierten zwei Tabernakelengel sind eindeutig zu identifizieren, sie sind wohl unter den vier Engeln bei Higel mitgezählt. Welche jene Engel sind, die Biterich anstatt Blumenstöcke machen mußte, wissen wir nicht, vermutlich sind es die Putten auf den Voluteneinrollungen. Zuletzt bleibt zu fragen, welches Engelpaar der Vertrag mit Biterich nicht erwähnt? Wohl die beiden großen Engel! Vielleicht ist es folgerichtig, daß sie nicht ursprünglich verakkordiert worden waren, denn für sie ist auf dem Altar kein Platz vorhanden. Möglicherweise standen sie beiderseits des Altars und wurden nachträglich – aber noch vor September 1714 – bestellt.

Nach der Bestandsaufnahme der Skulpturen wenden wir uns ihrem Erscheinungsbild zu, so, wie wir es in der Einleitung dieser Studie postuliert haben. Mit einem Satz ausgedrückt: durch die urkundlichen Belege sind alle möglichen Zweifel an Biterichs Urheberschaft beseitigt worden. Geringfügige Abweichungen gegenüber seinen typisierten und ausgeschriebenen Skulpturen aus der Zeit nach etwa 1720 brauchen uns nicht mehr zu beunruhigen.

Nur auf die beiden verlorenen Gestalten von Gottvater und Salvator mundi sollte eingegangen werden, auf Letztere aus zweifachem Grund.

Soweit die Abbildung bei Wörner[32] ein Urteil zuläßt, gibt es für den Gottvater zwei gut vergleichbare Lösungen im Oeuvre Biterichs, beidesmal handelt es sich – wie in Herrnsheim – um den Schmuck von Hochaltarauszügen: Aulhausen im Rheingau (Döry Nr. 185) und Oberursel, Hospitalkirche (Döry Nr. 28, Abb. 36). Auf die weitgehende Übereinstimmung der Gestalten in Aulhausen und Oberursel haben wir bereits hingewiesen[34]. In beiden Fällen ruht die Halbfigur auf Wolken (alles aus einem Stück Holz bis auf die Hände), in Oberursel schließen die Wolken sogar einen geflügelten Engelskopf mit ein. Zudem ist in Oberursel dieses Dreiviertelrelief in ein Ovalfeld mit Wolken und der Taube des Hl. Geistes eingelassen, also schließt es sich sowohl formal als auch inhaltlich an die ältere Herrnsheimer Lösung an. Jedoch ist in Oberursel alles flach, die Tiefe der Herrnsheimer Membrane fehlt.

Durch jahrelanges Suchen nach dem Verbleib der Salvatorfigur entmutigt haben wir es in unserer Studie von 1971 noch nicht gewagt, diese (Abb. 4. – Döry Nr. 266) endgültig als ursprünglichen Teil des Herrnsheimer Hochaltars (Döry Nr. 233–234, 237–238) zu bezeichnen. Nun bestehen in dieser Hinsicht keine Zweifel mehr. Als bestes Vergleichsobjekt zur Salvatorfigur bietet sich die gleiche Statue über dem Portal des Hauses Mitternachtsgasse 1 in Mainz (Döry Nr. 256, Abb. 14) an, allerdings hat Biterich dort jenen Drapierungstypus angewendet, bei dem der Mantel, der den segnenden Arm umfährt, zur Hüfte der Standbeinseite hochgezogen wird. In Herrnsheim dagegen hat er jenen Typus gewählt, bei dem besagter Mantel über das Spielbein lediglich zur Standbeinseite hinübergeworfen wird, siehe z. B. die Lukasfigur in Ilbenstadt (Döry Nr. 11, Abb. 17).

---

31 Vgl. ferner derselbe in: Wonnegauer Heimatblätter 16, 1971, Nr. 12.

32 Kunstdenkmäler im Ghzt. Hessen, Kreis Worms, Darmstadt 1887, Fig. 30. – Bardong Abb. 32.

33 Ebenda Kunstdenkmäler Fig. 28.

34 Döry S. 25. – Ferner: Döry, Oberursel S. 17, Abb. 6.

Sowohl für Kunsthistoriker als auch für Denkmalpfleger unschätzbar sind die Angaben des Vertrages mit dem Mainzer Maler Franz Edmund Higel[35]. Heutzutage, wo infolge des Versagens kirchlicher Behörden die Geistlichen keine Ahnung von künstlerischen und konservatorischen Belangen haben, folglich billige Pfuscher verderben können, was sie wollen, ist der urkundliche Nachweis über die Beschaffenheit einer farbigen Fassung aus dem Jahre 1714 wichtig. Denn dem uninformierten Zeitgenossen leuchtet der Farbgeschmack des frühen 18. Jahrhunderts nicht ein, er hält die Praxis des späteren 18. Jahrhunderts mit dem Akkord Weiß-Gold[36] für allgemeinverbindlich. Hier aber steht es Schwarz auf Weiß, daß die Gewänder in Gold und Silber, das Inkarnat aber in natürlichen Farben zu fassen seien. Speziell für die Kunst Biterichs ist dieser Vertrag mit Higel von Belang, denn in unserer Monographie konnten wir nur zwei Bildwerke nennen, deren ursprüngliche Fassung erhalten und freigelegt ist (Döry Nr. 247, 263). Die dort beschriebenen Fassungen[37] entsprechen bis auf die vermehrte Verwendung von Gold der im Higel-Vertrag aufgeführten Art[38].

* * *

Zuletzt sollte erörtert werden, wieso ausschließlich Mainzer Künstler zur Errichtung des Herrnsheimer Hochaltars herangezogen worden sind.

Philipp Franz Eberhard von Dalberg († 1696), Kaiserlicher Rat und Kammergerichtspräsident in Speyer, Herr im Herrnsheimer Oberschloß, hatte acht Söhne. Nach Jacob[39] haben zwei von ihnen 1711–14 das im orléanischen Krieg zerstörte Oberschloß aufgebaut: Wolfgang Eberhard (1680–1737), Kurpfälzischer Geheimer Rat, Kammerpräsident und Oberamtmann von Oppenheim, sowie der uns schon bekannte Philipp Wilhelm. Der Baumeister, dessen sie sich bedienten hieß Herwartel! Ohne weiteres kann Philipp Wilhelm die Brücke nach Mainz geschlagen haben, aber auch weitere Brüder hatten engste Beziehungen zu Mainz gehabt, wie Damian Eckenbert (1665–1712), Domherr in Würzburg, Mainz und Trier, sowie Franz Eckenbert (1674–1741), Reichshofrat, Mainzischer, Trierischer und Würzburger Geheimer Rat, Vitztum in Mainz[40]. Von den acht Brüdern treten in den Jahren nach 1698 „bei Bestallungen und anderen Entscheidungen für Herrnsheim vor allem Damian Eckenbert, Philipp Wilhelm, Franz Eckenbert und schließlich Wolfgang Eberhard auf"[41]. Diese vier Dalbergs schloßen gerade jene drei Brüder ein, die mit Mainz viel zu tun gehabt haben mögen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß Herwartel während der Amtszeit von Wolfgang Eberhard als pfälzischer Kammerpräsident Erster Bauleiter des Mannheimer Schloßbaues geworden ist[42].

Als im Jahre 1713 der Entwurf für den Herrnsheimer Hochaltar gemacht werden sollte, war die Frage nach dem Entwerfenden bereits vorprogrammiert: seit 1711 baute Herwartel das Herrnsheimer Schloß auf, warum sollten sich die Brüder Dalberg an jemand anderen, etwa an Maximilian von Welsch gewandt haben[43]. Wir sehen, die historischen Zusammenhänge scheinen unsere stilkritischen Feststellungen zu bestätigen.

Jedoch datiert die Bekanntschaft mit Herwartel nicht erst von 1713. Als nämlich der Dalberger Hof in Mainz errichtet werden sollte, reichte Herwartel am 8. Febr. 1707 einen Anschlag „der Baukosten im Säukopf über sein darüber gemachte riss" ein, und „am 13. April 1707 schließt er mit den vier Brüdern von Dalberg, Kämmerern von Worms, Franz Anton, Philipp Wilhelm, Franz Eckenbert und Wolf Eberhard einen ausführlichen Vertrag über die Errichtung ihres Palastes ab"[28]. Also bestanden zwischen den Herrnsheimer Schloßherren und dem Mainzer Künstler mindestens seit 1707 engste Beziehungen. Wie eng diese Kontakte auch späterhin blieben, zeigen die Bauakten des Dalberger Hofes aus der Zeit der Bauausführung. Dort finden wir einen Entwurf für die Grundsteininschrift von 1715: „Aedes has ex fundamentis novas/EreXerVnt SepteM fratres ConCorDantes/" Unterschrift: „Casparus Herwartel lapicida et fabrica huius Architectus." Eine zweite Fassung unter dem Titel „Inscriptio des ersten Steins im Säukopf" zählt die sieben Brüder – Johann Heribert war schon 1712 gestorben – mit all ihren Titeln auf, bei Franz Eckenbert steht zusätzlich „et Fabricae huius Director"[44].

---

35 Franz Edmund Higlii von Klengen bei Villingen hat am 20. Aug. 1702 in Mainz Maria Apollonia Hundschied geheiratet. Sie wird am 17. Febr. 1742 als Witwe bezeichnet (Matrikel Mainz, Auszüge im Stadtarchiv).

36 Siehe z.B. den Vertrag vom 31. März 1787 in Fischbach im Taunus zur Fassung der drei Altäre mitsamt den Skulpturen, des Chorgestühls, der Kanzel, der Beichtstühle, des Orgelgehäuses und der Kommunionbank (Baron Ludwig Döry, Beiträge zur Kenntnis Mainzer Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts, in: MzZ 67–68, 1972–73, S. 262–63).

37 Döry S. 32.

38 Genau die gleiche Farbgebung wie bei Higel erhielten 1727 die beiden Engel am Orgelgehäuse des Mainzer Rochusspitals, wobei die Worte „wie bräuchlich" hinzugefügt wurden (Fritzen S. 7).

39 Gustav Jacob, Das Schloß in Herrnsheim, in: Volk und Scholle 10, 1932, S. 133–36.

40 Bardong S. 73. – Siehe ferner J. M. Humbracht, Die höchste Zierde Teutschlandes, Frankfurt a.M. 1707, S. 16 (Exemplar mit handschriftlichen Nachträgen im Staatsarchiv Darmstadt).

41 Bardong S. 73.

42 Daß Herwartel in Mannheim Anfang 1720 die „Projekta" umarbeitete, die dann im Mai dem Kurfürsten vorgelegt wurden, bezeugt Wempe (Paul Wempe, Das kurpfälzische Schloß zu Mannheim I. Bauperiode von 1720 bis 1726, Diss. TH. Darmstadt 1925 [Landesbibliothek Darmstadt HS 13/937]). Nach Herwartels Tode forderte sein Mannheimer Wirt am 20. Febr. 1721 noch 58 fl Kostgeld, denn Herwartel habe zusammen mit seinem „Ballier oder Schreiber" gehaust, er hat Projekte, Überschläge und Abrisse gemacht. Den Tod Herwartels hat Dalberg am 10. Dez. 1720 gemeldet GLA Karlsruhe, Mannheim 213/99, Fasc. I 1720–22).

43 Vielleicht hat sich Jacob (vgl. Anm. 39) bezüglich der Person von Wolfgang Eberhard von Dalberg bei der Erbauung des Herrnsheimer Schlosses geirrt, denn der Vertrag mit Herwartel wurde von Philip Wilhelm und „F. E. C. V. W. Frh. V. Dalberg" – Franz Eckenbert, Cämmerer von Worms" unterschrieben (Stadtarchiv Worms, Dalberg-Archiv, ungeordnet. fol. 59).

44 StA Darmstadt, Dalberg-Archiv Konv. 114, fol. 40–48.

Abschließend sei noch ein Streiflicht auf die weiteren Beziehungen der Familie von Dalberg zu Martin Biterich gestattet. Offensichtlich war man mit seiner Arbeit zufrieden, so daß er auch späterhin mit Aufträgen bedacht wurde. Als 1722 die Kirche in Gabsheim restauriert werden sollte, hat – nach unseren stilkritischen Feststellungen – Martin Biterich den plastischen Schmuck von Altären und Kanzel geschaffen (Döry Nr. 196–201, Abb. 30, 31). Gewiß erscheint unter den Bildwerken ein hl. Alban (Döry Nr. 200), welcher Umstand darauf verweist, daß nämlich Chor und Schiff der Kirche dem St. Albanstift in Mainz gehörte[45], da aber der Ort seit 1370 dalbergisch war, mag die Familie Dalberg Biterichs Beauftragung veranlaßt haben.
Seit 1721 wurde in Mainz das Rochusspital errichtet, wobei sich Franz Eckenbert von Dalberg mäzenatisch betätigte. Er stellte für die Bauzeit sein Gehalt als Vizedom zur Verfügung, er stiftete den Hochaltar, verhandelte mit den Künstlern, usw.[46] An dem von ihm gestifteten Hochaltar hat Biterich zusammen mit dem Hofbildhauer Franz Matthias Hiernle zusammengearbeitet; während Hiernle „einen Baldagin in Lindenholz" fertigte, schnitzte Biterich nicht nur die Säulenkapitelle sondern vor allem zwei Figuren und das Altarkreuz[47].

KONTRAKTE MIT HERRWARTELL, PITERICH UND HÜGEL

nach den Originalen im Stadtarchiv Worms, Herrnsheimer Dalbergarchiv, Abt. 159 Nr. 328 e/1–3, in moderne Orthographie übertragen durch Margit Rinker-Olbrisch.

Stadtarchiv Worms, Herrnsheimer Dalberg-Archiv, Abt. 159 Nr. 328 e/1
Mainz, 1713 Dezember 14

Kontrakt mit Caspar Herrwartell
Kund und zu wissen sei jedermänniglichen, denen gegenwärtiger Kontrakt zu sehen, zu lesen oder hören lesen vorkommen wird, daß zwischen dem hochwürdig hochwohlgeborenen Herrn Philip Wilhelm Kämmerer zu Worms Freiherrn von Dalberg eines, sodann Meistern Casparum Herwartel, Bürger und Steinmetz der Stadt Mainz, anderenteils wegen eines zu Herrnsheim aufzurichtenden neuen steinernen Hohen Altars nachfolgender Vergleich und Akkord eingegangen und beschlossen worden sei und zwar:
Erstlich sollte der obbenannte Hohe steinerne Altar von sauberen Steinen nach dem darüber verfertigten Abriß ohne jeden Fehler oder Abgang gemacht werden also zwar, daß alles dasjenige, was nur von Steinwerk zu dem Altar gehören könne, hiemit einverleibt sein solle.
Zweitens verspricht Meister Caspar Herwartel mit dieser seiner Arbeit auf das frühe Jahr 1715 unaussetzlich fertig zu sein und selbe zu liefern.
Drittens verspricht er, den Altar zu Herrnsheim auf seine Spesen, jedoch in herrschaftlicher Kost und Trank selbst aufzurichten, auch falls der ein oder andere Stein gegen Verhoffen verbrochen oder schadhaft werden sollte, solchen Schaden zu reparieren und alles dasjenige zu tun und zu verrichten, was bei dergleichen Altaraufrichtung zu tun schuldig und sonsten Herkommens ist.
Herentgegen viertens versprechen Ihro hochwürdigen Gnaden obgedachtem Meister Herwartel für diese seine Arbeit und Aufrichtung dreihundert Gulden rheinisch dergestalt, daß ihm gleich anfangs des gemachten Akkords fünfzig Reichstaler oder fünfundsiebzig Gulden rheinisch gegeben werden sollen, wie er dann heut dato untengemeldet (Vertragsdatum) gedachte fünfzig Reichstaler bar empfangen, vermög unten gesetzter Quittung und Handschrift.
Damit auch dieser Kontrakt desto mehr Kraft und Glauben habe, so ist derselbe eigenhändig von beiden Kontrahenten im Beisein meiner endgemeldeten Gegenwart unterschrieben worden, so geschehen Mainz, den 14. Dezember 1713.

Caspar Herrwartell
Steinmetzmeister

In fidem præmissorum
Reinerus Fabritius

Stadtarchiv Worms, Herrnsheimer Dalberg-Archiv, Abt. 159 Nr. 328 e/2
Mainz, 1713 Dezember 18

Kontrakt mit Martin Piterich
Kund und zu wissen sei jedermänniglichen, daß auf heut zu endgemeldetem dato zwischen denen respektive hochwürdig hochwohlgeborenen Herren Kämmerern von Worms Freiherren von Dalberg, Herren zu Herrnsheim, Essingen, Ruppertsberg und Kropsburg etc. und dann Herrn Martin Pitterich, Bildhauer und Bürger der kurfürstlichen Residenzstadt Mainz, in meiner endsunterschriebenen Gegenwart wegen eines zu Herrnsheim aufzurichtenden Altars oder darauf zu stehen kommender Bildhauerarbeit nachgesetzte Punkte akkordiert, beliebet, eingegangen und beschlossen worden seien und zwar:
Erstlich obligierte sich Herr Pitterich, für die in dem verpitschierten Abriß deligierte Bildhauerarbeit das nötige Holz, welches recht ausgedörrt sein und nicht reißen solle, auf seine Kosten beizuschaffen.

[45] Georg Palzer, Gabsheim in Vergangenheit und Gegenwart, MS. 1927 (Pfarrarchiv Gabsheim), S. 21, 531–32, 536–37.
[46] Fritzen S. 3, 5, 6, 7, 11, 13.
[47] Fritzen S. 6, 8, 14.

Zum anderen versprach er, die im Abriß gezeichneten Bilder, nämlich den Salvatorem Mundi, S. Petrum, S. Mariam Magdalenam und zwar gedachte diese drei vornehmsten Stücke nach vorhero vorgezeigten und approbierten Modellen, sodann zwei Engel an dem Tabernakel, Gottvater mit einem Kranz, dessen Modell oder wenigstens die Abzeichnung auch vorhero vorgezeigt werden solle, den Heiligen Geist mit einem Schein und zwei Engel in den Wolken schwebend und das Wappen und dann zwei Engel anstatt der Blumenstöck mit möglichstem Fleiß zu verfertigen, daß es vor Meister und Gesell passieren und kein Tadel dabei zu finden sein solle.
Viertens (sic, drittens!) verspricht er mit dieser Arbeit bis gegen das Fest des Heiligen Laurentii auf den 10. August des nächst künftigen 1714ten Jahres fertig zu sein und zu liefern.
Herentgegen viertens versprechen die Freiherren von Dalberg obgedachtem Herrn Pitterich für diese seine wohl verfertigte Arbeit die Summe von hundertdreißig Gulden rheinisch, darauf ihm wirklich (bereits) zwei Louis d'or oder fünfzehn Gulden sind bezahlt worden.
Sollten nun fünftens die Bilder dem Versprechen nach nicht wie es sich gebührt recht ausgearbeitet worden oder aber denen gnädigen Herren von Dalberg nicht anständig sein, als dann ihnen freistehen solle, solche zu refusieren, er, Herr Pitterich aber gehalten sein, die Fehler zu ändern oder in dessen Abgang andere Bilder zu machen, alles ohne Gefährde und Arglist.
Zu mehrerer Wahrheits Urkund ist gegenwärtiger Kontrakt von beiden Parteien also beliebet, eingegangen, beschlossen und nebst beigedrückten Petschaften unterschrieben, auch zweifach ausgefertigt und einem jeden der Kontrahenten zugestellt worden, so geschehen Mainz, den 18. Dezember 1713.

L.S. Philips Wilhelm Freiherr von Dalberg
L.S. Martin Piterich Bürger und Bildhauer zu Mainz

Stadtarchiv Worms, Herrnsheimer Dalberg-Archiv, Abt. 159 Nr. 328 e/3
Mainz, 1714 November 12

Kontrakt mit Franz Emund Hügel
Kund und zu wissen sei jedermänniglichen, denen gegenwärtiger Kontrakt zu lesen oder hören lesen vorkommen wird, daß zwischen dem hochwürdig hochwohlgeborenen Herrn Philip Wilhelm Kämmerer von Worms Freiherrn von Dalberg eines, sodann dem ehrsamen und achtbaren Herrn Franz Emunden Higel, Maler und Bürger zu Mainz, anderenteils wegen der auf dem zu Herrnsheim aufzurichtenden neuen steinernen Altar zu stellen seiender und verordneter Holzbildhauerarbeit nächst hierunten spezifiziert nachfolgender Vergleich, Verabredung und Kontrakt eingegangen und beschlossen worden sei und zwar:
Zum ersten verspricht obgedachter Herr Higel, des Salvatoris Mundi sein Mantel zu vergolden, dessen Kleid aber mit untermischten schönen Blumen zu versilbern, das Angesicht, Hände und Füße mit Fleischfarben lebhaft zu malen und annebens die Weltkugel samt dem Schein zu vergolden.
Zweitens gelobt er, Herr Higel, des Heiligen Petri Bildnis Mantel zu vergolden, dessen Habit mit gemahlenem (sic!) Silber zu versilbern, das Kreuz mit Holzfarbe, das Angesicht aber, Hände und Füße mit Fleischfarbe zu malen und anzustreichen, die Schlüssel einer versilbert, der andere vergoldet.
Drittens soll der Heiligen Magdalenæ Bildnis auch nach obiger Art vergoldet, versilbert und gemacht werden, benäntlich (im einzelnen) der Mantel vergoldet, das Kleid versilbert, das Kreuz in der Hand vergoldet, der Christus fleischfarben, desselben Gewand aber vergoldet.
Viertens Gott des Vaters Gewand im Gewölk soll samt Szepter und Schein vergoldet werden, dessen Habit versilbert, das Gewölk von Silber oder Himmelblau, die Engel aber so durch die Wolken hervorscheinen mit Fleischfarbe, deren Flügel vergoldet.
Fünftens die zwei großen Engel betreffend, so sollen deren äußere Gewänder vergoldet, die unteren Gewänder versilbert, die Brust und das Nackende samt dem Angesicht, Händen und Füßen so von Fleischfarbe gemacht werden, die in der Hand habenden Zettel sollen versilbert werden, die Flügel aber müssen nach ihrer Art teils versilbert, teils vergoldet werden.
Sechstens sollen akkordiertermaßen deren vier Engel Gewänder samt den Flügeln vergoldet, das Nackende aber von Fleischfarbe verfertigt werden.
Siebtens soll der große Schein woran der Heilige Geist hängt ganz vergoldet, der Heilige Geist aber durchaus versilbert werden.
Achtens sollen die Schein und Strahlen der Wolken vergoldet, die Wolken aber für sich selbst blau oder versilbert werden.
Neuntens soll und muß das Freiherrlich Dalbergische Wappen nach seiner Art, Farbe, Silber, Gold und Eigenschaften gemalt werden.
Zehntens solle das Gold und Silber, welches zu obbeschriebener Arbeit gebraucht wird, vom besten und kostbarsten sein.
Elftens verspricht der Herr Higel nach gelieferter Arbeit, welche er vor Künstler und Gesellen zu zeigen kein Bedenken trägt, selbst in loco Herrnsheim, jedoch auf herrschaftliche Kosten zu stellen und aufzurichten, auch dafern etwas an den Bildern verstoßen sein sollte, auf seine Kosten zu reparieren.
Herentgegen versprechen Ihro hochwürdigen Gnaden ihm, Herrn Higel, für obbeschriebene Arbeit hundertunddreißig Gulden rheinisch dergestalt, daß ihm gleich anfangs dieses Akkords fünfzig Gulden gegeben werden sollen, wie er dann heut dato gemeldete 50 Gulden bar empfangen, der Rest der Zahlung aber

nicht eher als bis zu völliger Lieferung der Bilder, deren Termin auf Anfang des Monats Mai künftigen 1715ten Jahres zum längsten angesetzt und beliebet ist worden, solle entrichtet werden. Also akkordiert und kontrahiert mit beiderseitigem Belieben und genehmer Haltung und eigenhändiger Unterschrift im Beisein Meiner unterschriebener, der diesen Kontrakt in duplo gleichlautend ausgefertigt und jedem Teil eins davon kommuniziert, so geschehen Mainz, den 12. November 1714.

Philips Wilhelm Freiherr von Dalberg
Franz Emund Hügel Maler
Reinerus Fabritius

Mehrfach zitiertes Schrifttum:
Arens – Fritz Arens, Bau und Ausstattung der Mainzer Kartause, Mainz 1959 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 17).
Bardong – Otto Bardong, Hrsg., Herrnsheim 771–1971. Festbuch zur 1200-Jahrfeier, Worms 1971.
Döry – Baron Ludwig Döry, Der Mainzer Barockbildhauer Martin Biterich, in: Mainzer Zeitschrift 66, 1971, S. 9–43.
Döry, Oberursel – Baron Ludwig Döry, Die Bildwerke der Hospitalkirche Oberursel, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Heimatkunde Oberursel (Taunus) e.V., Heft 13, 1970, S. 15–22.
Döry, Altäre – Baron Ludwig Döry, Drei Mainzer Barockaltäre, in: Mainzer Zeitschrift 73–74, 1978–79, S. 61–85.
Einsingbach – Wolfgang Einsingbach, Johann Maximilian von Welsch, in: Nassauische Annalen 74, 1963, S. 79–170.
Fritzen – Hans Fritzen, Zur Baugeschichte des Rochus-Hospitals in Mainz, in: Mainzer Zeitschrift 52, 1957, S. 1–18.
Jahresbericht Hessen – Jahresbericht der Denkmalpflege im Großherzogtum Hessen.
Kerber – Bernhard Kerber, Andrea Pozzo, Berlin und New York 1971.
Kunstdenkmäler Rheingaukreis – Die Kunstdenkmäler des Landes Hessen. Der Rheingaukreis, Berlin und München 1965.
Meintzschel – Joachim Meintzschel, Studien zu Maximilian von Welsch, Würzburg 1963 (Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Bd. 2).
Rivoir – Auguste Rivoir, Typenentwicklung des Altars vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiete des Mittelrheins, Phil. Diss. Frankfurt a.M. 1924, Masch.