

SONDERDRUCK

aus

MAINZER ZEITSCHRIFT

MITTELRHEINISCHES JAHRBUCH
FÜR ARCHÄOLOGIE, KUNST UND GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON DEM ALTERTUMSVEREIN, DEM MITTEL-
RHEINISCHEN LANDESMUSEUM, DEM STAATLICHEN AMT FÜR
VOR- UND FRÜHGESCHICHTE, DER STADTBIBLIOTHEK UND DEM
STADTARCHIV MAINZ

JAHRGANG 73/74, 1978/79

MAINZ 1979

VERLAG DES MAINZER ALTERTUMSVEREINS

DREI MAINZER BAROCKALTÄRE Höchst, Oberingelheim, Astheim

von Ludwig Baron Döry

Mit Recht darf die Frage gestellt werden, weshalb aus der Fülle der noch erhaltenen Mainzer Barockaltäre nur drei, dazu gerade diese drei Aufbauten monographisch behandelt werden? Weil ihre Entstehung durch Archivalien bis ins Einzelne geklärt werden kann. Hierdurch helfen diese drei Altäre die Reihe der erforschten Mainzer Retabel zu verdichten und dadurch die Basis für weitere Forschungen zu verbreitern¹.

Denn nicht nur liegt die Geschichte der Mainzer Altararchitektur des 18. Jahrhunderts teilweise noch im Dunkeln, auch die Plastik ist bei weitem noch nicht genügend erforscht. Auf die kunsthistorisch engen Beziehungen zwischen Altaraufbauten und der von ihnen beherbergten Bildwerken habe ich früher schon hingewiesen², die nachfolgend vorgelegten Archivalien liefern für beide Bereiche Angaben.

Hinzu kommt noch die Chance, aus dem Zusammenwirken mehrerer Kunsthandwerker wie Schreiner, Bildhauer, Maler (Vergolder), Schlosser u. U. Erkenntnisse über Baugewohnheiten, Bautrupps, den Einfluß verwandtschaftlicher Beziehungen und schließlich über den Geschmack der Auftraggeber zu gewinnen.

Nur einer der drei Altäre, nämlich jener in Astheim, ist bislang von der Forschung unbeachtet geblieben. Die beiden anderen sind wiederholt veröffentlicht worden, trotzdem darf ihre erneute Betrachtung als gerechtfertigt gelten, weil bislang einerseits die Archivalien nicht restlos ausgeschöpft worden waren, andererseits hatten die Verfasser bis jetzt — mit einer Ausnahme, s. u. — eine kunsthistorische Einordnung weder der Aufbauten noch der sie schmückenden Bildwerke im Sinne gehabt. Als Paradebeispiel für den Wandel des Interesses in künstlerischen Fragen mag die bisherige Behandlung des Höchster Altars im einschlägigen Schrifttum gelten.

Ein vierter Altar aus Herrnsheim, jetzt in St. Paul zu Worms hätte unser Trio zu einem Quartett erweitern können. Da er jedoch so stark mit internen Fragen der Familie von Dalberg verknüpft ist, scheint seine Behandlung in »Wormsgau« sinnvoller zu sein.

Höchst, Justinuskirche 1724—26 (Taf. 21)

Es sind fast genau siebenzig Jahre her, daß die amtliche Erfassung der Bau- und Kunstdenkmäler auch den östlichen Taunus erreicht hat: der von dem namhaften Fachmann Ferdinand Luthmer bearbeitete Band, der auch Höchst umfaßt, erschien 1905³. Mag es aus unserer heutigen Sicht unverständlich erscheinen, der Hochaltar der ehem. Antoniterkirche wird hier keines Wortes gewürdigt. Ähnlich steht es mit Wilhelm Frischholz's »Alt-Höchst« von 1926, aber an ein »Heimatbuch in Wort und Bild« darf man schließlich nicht die selben Ansprüche stellen als an

die amtliche Inventarisierung⁴. In der Zwischenzeit hat Auguste Rivoir in ihrer Dissertation, »Typenentwicklung des Altars...« 1924 auch den Höchster Hochaltar dankenswerterweise behandelt, da aber ihre Arbeit ungedruckt geblieben ist, wurde sie im weiteren nicht mehr zitiert⁵. Möglicherweise hat der Zwang, die Justinuskirche restaurieren zu müssen (1930—32), zu einer plötzlichen Beschäftigung mit dem Hochaltar geführt. Nicht nur würdigten die Denkmalfleger ihn, auch liefert Rektor Hensler in seiner Monographie der Justinuskirche von 1932 genaue Angaben⁶. Demnach weist die geschnitzte Jahreszahl 1726 auf der Archivolte des Auszugs auf die Fertigstellung des Altars hin, denn der Vertrag zur Errichtung desselben wurde mit dem Mainzer Schreinermeister Johannes Wieß am 29. 2. 1724 geschlossen. Hensler hat sogar den Vertragstext abgedruckt⁷. Von ihm erfahren wir nur noch Angaben über die farbige Fassung der Altarfiguren.

Alle weiteren den Klosterrechnungen entnehmbaren Angaben hat Rauch 1959 veröffentlicht⁸, so konnte sich Schäfer in der jüngsten Monographie der Kirche von 1973 auf eine Zusammenfassung beschränken. Schäfer steuert aber noch Angaben über die späteren Veränderungen des Tabernakels bei und er erläutert ferner das Wappen vor dem Gebälk über dem Altargemälde⁹.

Wir fassen die archivalischen Quellen zusammen. Grundlegend für uns ist der Vertrag mit Wieß vom 29. 2. 1724. Seinem Inhalt nach weicht er von dem Gewohnten nicht ab, so daß wir uns mit der Nennung einiger Paragraphen begnügen können.

§ 1 Höhe 46 Schuh.

§ 2 Im Sockel sollen sich zwei Türen befinden.

§ 4 Nußbaumfurnier, für die Gesimse massives Nußbaumholz werden verlangt.

§ 5 Die Vergoldung wird ausgeklammert.

§ 9 Die auf dem alten Hochaltar stehende Skulptur des hl. Antonius sollte in der Nische des Auszugs plaziert werden.

1 Am Zustandekommen dieser Studie ist Restaurator Hubert Burger wesentlich beteiligt. Ihm gebührt mein aufrichtiger Dank. Er hat sich bereit erklärt, Grundrisse und Schnitte der behandelten Altäre bis zum Hauptgeschoß zu erstellen. Diese Arbeit setzte die eingehende Untersuchung der Altäre voraus. Nun ist es schwierig die Anteile an dieser Teamarbeit und den Grad der gegenseitigen Anregung und Befruchtung auseinanderzuhalten. Denn nur Beobachtungen verhalten zur Interpretation. Jedenfalls stammen alle Zeichnungen und der Inhalt der Anm. 19 und 54 von Hubert Burger.

2 B. L. Döry, Ikonographische Fragen der Mainzer Barockplastik: Kunstchronik 21, 1968 S. 398—99.

3 Kdm. Östlicher Taunus 1905.

4 Frischholz Abb. S. 80.

5 Rivoir S. 70, 72—73.

6 Hensler S. 33, 78—82.

7 Hensler S. 79—81.

8 Rauch S. 123.

9 Schäfer S. 17.

Am 26. 7. 1724 schreibt Wieß: *Die Arbeit geht stark fort wan etwan einige Zieraten vor Aufsetzung solten vergütet werden, kente als Dag ein Anjang darmit gemacht werden*¹⁰.

Das Hochaltarblatt (vor einem gemahlten Crucifix Altar Bladt) malte der Mainzer Maler Johann Ignaz Jung 1724 für 37 fl 30 xr. Der Maurer Adam Weirther untermauert 1725 den Altar. Den Rest seines Geldes, nämlich 163 fl 20 xr erhält Wieß 1725, die letzte Quittung datiert vom 22. 11. 1725¹¹. Beide großen Statuen zwischen den Säulen wurden 1726 mit 23 fl 30 xr vergütet, der bislang übersehene Beleg hierüber lautet: *Daß allhiesiges Antoniter Closter mir vor gefertigten 2 Statuen St. Joseph und August. auf den hohen Altar, nebst der Verköstigung und Liegerstatt, annoch 22 fl 20 xr zu Wochenlohn, so dan ahn Trinckgeld 1 fl wohl bezahlt habe, darüber thue hiemit eigenhändig quittieren, Höchst den 23 9bris 1726 Uhrwercker Bildhauergesell*¹². Noch 1729 wird am Hochaltar gearbeitet⁸. Im Jahre 1730 schafft man das Antependium an und die beiden großen und kleinen Engel schnitzt ein Mainzer Bildhauer erst 1731¹³.

Aus den Rechnungen von 1725 geht hervor, daß Wieß seit 1712 den Höchster Antonitern 100 fl schuldete, weshalb sein Verdienst jetzt gepfändet werden soll. Als Altarmacher wird er in Höchst 1723 genannt, damals hat er Rahmen angefertigt.

Bevor wir zur Analyse des Altars fortschreiten, sollte noch eine denkmalpflegerische Frage erörtert werden. Dies verlangt nicht nur die durch fünf- und vierzig verflossenen Jahren bedingte Distanz des Urteils zur Restaurierung von 1930—32, sondern auch die Möglichkeit, den Intentionen des Altarbauers nachzuspüren.

Aus dem zwischen 1442 und 1463 erbauten Chor der Justinuskirche wurde 1523 das Gewölbe entfernt. Damals zog man eine flache Holzdecke ein, die erst 1832 verrohrt und übertüncht wurde¹⁴. Bei der Restaurierung 1930—32 stand u. a. die Frage der Chordecke im Mittelpunkt der Diskussion, denn die verputzte Flachdecke wollte man nicht länger stehen lassen¹⁵. Ebenso war man sich darüber einig, die vermauerten Chorfenster zu öffnen. Aus dem Wettbewerb zur Deckengestaltung ging schließlich eine Art von Barockgewölbe als Sieger hervor, eine flache Korbbogentonne mit nahezu parabolischen Stiebkappen für die Fenster, erst über den Rippenanfängern ansetzend, so daß diese nur wie Ornamente in der Wandfläche stehen¹⁶. Diese Tonne umschließt vorzüglich den barocken Hochaltar und das Öffnen der Chorfenster hebt die Eigenheiten des Altars hervor¹⁶. Also handelt es sich um eine Architektur, die um den Altar herum, halbwegs seinetwillen errichtet worden war. Unvergleichlich hat ein Zeitgenosse, der Architekt H. K. Zimmermann das Ergebnis der Restaurierung von 1930—32 analysiert. Über das neue Gewölbe schrieb er: *Ein Kompromiß zwischen Gotik und Barock? Nun ja, eine Lösung, die beiden gerecht zu werden suchte, den gotischen Maßwerkfenstern und dem barocken Altar. Aber sind diese beiden wirklich ein solcher Gegensatz? Sie stehen auf gleicher Stufe der Qualität,*

*und außerdem zeigt eine genauere Betrachtung, daß der Altar mit feinstem Gefühl in die gotische Architektur eingepaßt ist; der Grundriß schmiegt sich in das Achteck des Chorschlusses und der Aufbau nimmt in den Höhenmaßen mehrfach Bezug auf die Fensterteilung. So wirkt auch das neue Gewölbe wie eine Weiterführung dieses Einklanges. Und vielleicht ist im letzten Grunde und nur eine solche lebendige Weiterführung des Vorhandenen, nicht nach seiner äußeren Form, sondern nach dem inneren Sinn, das wesentliche Ziel aller Denkmalpflege*¹⁷. Zimmermanns Überzeugung, wonach der Altarbauer sein Werk der gotischen Architektur gut eingefügt habe ging so weit, daß er postulierte, der Chor hätte damals vermutlich eine Voutendecke gehabt¹⁸. Wir wissen seither, dies sei nicht der Fall gewesen, trotzdem mögen die Antoniter Johannes Wieß angedeutet haben, er solle sich nach einer möglicherweise geplanten Einwölbung richten.

Selbst aus der Distanz einer Generation gesehen sind die Maßnahmen von 1930—32 zu rechtfertigen. So erhalten wir ferner Anhaltspunkte auch zur Beurteilung der schwierigen Restaurierung des übrigen Kircheninneren (karolingisch). Zwei Sätze von Zimmermann stehen fürs Ganze: *Es war, immer wieder einmal, ein Beispiel für die Richtigkeit der alten Erfahrung, daß man nicht versuchen soll, eine in geschichtlicher Entwicklung entstandene Form ohne zwingenden Grund zu verbessern, nur weil sie einem vielleicht nicht restlos gefällt. Solche Formen sind doch fast immer unter der Führung durch einen sehr tiefen Instinkt — nicht für das Ideale, aber für das unter den gegebenen Umständen Richtige, für das relativ Beste zustande gekommen*¹⁸.

Und nun zum Altar selbst¹⁹! Barocken Gepflogenheiten entsprechend beginnen die Ordnungen des Retabels oberhalb von Stipes und Mensa. Bis zur Höhe von 228,5 vom Boden aus gerechnet haben wir es mit einem Sockelgeschoß unterhalb des Sockels zu tun, das freilich in seinem Grundriß bereits auf die Gestalt der darauf stehenden Ordnung hinweist. In diesem Sockelgeschoß befinden sich die beiden im Vertrag von 1724 geforderten Türen. Bei einem Hochaltar, und noch dazu bei einem so großen, wählte Wieß den zweigeschossigen Aufbau.

Ein großes, oben geschweiftes Altarbild mit der Darstellung der Kreuzigung Christi hängt in der Mitte, seine Fläche markiert die Grundebene, von der aus wir auszugehen haben. Unser Gemälde nimmt den Platz des Tores im Rahmen einer Portalarchitektur ein, denn den Ausführungen von Rivoir folgend kann man auch hier von einem Altar des Portaltypus sprechen²⁰. Die ehemalige Bindung an die Wand repräsentiert rudimentär die das Gemälde flankierende Säulenpaar (innere Säulen) und der Segmentbogen, der die Gebälkstücke über diesen Säulen miteinander verbindet. Alle Teile, also Kapitelle, Hauptgesims und Bogen sind im orthogonalen Bezugssystem eingebunden.

Anders dagegen die Flügel! Unmittelbar neben den inneren Säulen knickt der Altaraufbau auf jeder Seite um 45° nach vorne um. Diese Flügel sind als Fortsetzung des einmal angefangenen Systems zu

verstehen, denn unsere inneren Säulen flankieren eigentlich zwei Pfeiler auf deren inneren Seiten. Da aber die Pfeiler umknicken und das Gebälk sich im Winkel von 45° fortsetzt, mußte das Gebälk mit je einer gleichen Säule gestützt werden (äußere Säulen). Also sind alle vier Säulen den Pfeilern vorgelegt. Sehr nahe stehen die inneren Säulen zu den Pfeilern, weshalb hier die einfache Pfeilerwand als Abgrenzung genügt. Dagegen wurden die äußeren Säulen weggerückt, wodurch Intercolumnien entstehen; zwangsläufig mußte diese Wand des Pfeilers mit einem Pilaster besetzt werden.

Damit nicht genug. Diese schräggestellten Flügel erhielten Dachungen in Form von Gebälkstücken, die wohl von Bogensegmentstücken abgeleitet werden können. Aber in welchem großen Kontrast stehen sie zu den ruhigen, geschlossenen Formen des Bogens über dem Altarblatt! Obwohl diese Gebälkstücke die Tiefe des Gebälks unter ihnen nicht überschreiten, erscheinen sie doch mächtig und bewegt, weil sie Teile eines imaginären Bogens sind, dessen Mitte nicht in der Achse des Altars verläuft, sondern in zwei Senkrechten beiderseits, d. h. außerhalb des Altars. So sieht man unmittelbar unter 45° in die »Querschnitte« hinein.

Mit feinem Formempfinden hat sich Wieß ausgerechnet, daß vorgelagerte Säulen vom starken Licht der großen gotischen Fenster ausgezehrt würden. Deshalb erweiterte er die beiden Pfeiler zu Wänden, zu Rückwänden. Diese Wände entfalten sich parallel zum Gebälk, hinter Pilaster-Intercolumnien-äußeren Säulen in einer zweiten Schicht. Auch ihrem Ende wurden Säulen vorgelagert (äußere Säulen), die aber nahe zur Stirnwand stehen, weshalb hier Pilaster fehlen (man würde sie ja gar nicht sehen). Durch diese Verdoppelung der Säulen und durch das Schaffen einer Rückwand gewann Wieß hier genügend Masse um der auszehrenden Kraft des Lichtes entgegenwirken zu können. Man beachte die prächtigen, nunmehr verdoppelten und gestaffelten Gebälksegmente auf dem Gebälk. Wie kam es zu dieser Staffelung? Wieß schob seine Rückwände so weit vor, daß die Fluchtlinien der Stirnwände mit den Achsen der äußeren Säulen fluchten. Folgerichtig sind die äußersten Säulen beträchtlich vorgeschoben, wodurch vom Sockelgeschoß und Sockel bis zu Gebälk und Gebälksegmente eine Abtreppe entsteht. Durch dieses Kunstmittel erreichte Wieß fast unmerklich die Lösung eines bislang von uns nicht erörterten Problems, nämlich die Einfügung des Altars in den gotischen 3/8 Chorschluß. Die Stirnseiten von Sockelgeschoß, Sockel, Gesims und Gebälksegmenten stoßen nämlich unter 90° auf die Chorwände bzw. Fenster, wodurch jene Harmonie hervorgerufen wird, auf die schon H. K. Zimmermann hingewiesen hat und den jeder Besucher der Justinuskirche wohl empfindet, ohne sich über das »wieso« Rechenschaft abzulegen.

Drei Kunstgriffe des Hauptgeschosses sollten noch analysiert werden, bevor wir zur Betrachtung des Auszuges fortschreiten.

Wohl von seinem Gefühl für Nuancen geleitet hat Wieß die Flügelrückwände nicht einfach gerade nach

Vorne gezogen, sondern er hat auch diese fast unmerklich mit einem kleinen Absatz abgetreppt. Vermutlich benötigte er diese wenigen cm, um den äußersten Säulen mehr Luftraum zu geben.

Raffiniert hat Wieß den im Sockel schlicht und einfach vollzogenen Knick zwischen Mittelteil und Flügel in der eigentlichen Ordnung orchestriert. Er hätte den Pfeiler auch einfach umknicken können, welches Mittel ihm bei einem so großen Hochaltar wohl als zu ärmlich vorgekommen sein mag. Anstelle des Knickes hat er einen Halbpilaster eingestellt, über dem sich nun auch das gesamte Hauptgesims verkröpft. Weil der Halbpilaster ganz zum orthogonalen Mittelteil gehört, wäre es zweifellos unschön gewesen, den Knick an den Außenkanten der Halbpilaster anzubringen. Nein, so einfach hat es sich der Meister nicht gemacht, im Gegenteil, er vermehrte noch, und dazu konsequent, die Elemente. Neben dem Halbpilaster ließ er den Pfeiler in einer Stufe noch bestehen (6 cm) und erst an diese lehnte er die schräge Pfeilerseite an, die er dann mit dem zur Seite hin orientierten Pilaster besetzte. Da sich auch diese Teile im Hauptgesims verkröpfen, entsteht ein reiches Spiel von Licht und Schatten. Gerade über diesen Teilen wird auf dem Gebälk noch ein kleineres Gebälkstück angebracht, dessen konkaver Geison am ehesten an Elemente von Knorpelwerkaltären erinnert.

Da die Altargeschoße sich nach oben hin verjüngen, können Senkrechtachsen mit Ausnahme der mittleren nicht übereinander liegen. Besonders anschaulich zeigen diese Regel die Konsolen der beiden großen Heiligenfiguren in der Mittelachse der Intercolumnien. Wieß hat sich nicht damit begnügt, diese Konsolen vor das Feld des Sockels zu setzen, er wollte diese Auskrägung schon im Gesims des Sockelgeschoßes anklingen lassen. Wie weit nun die Achse der Konsole von der Achse des Sockelgeschoß-

10 Staatsarchiv Wiesbaden, Abt. 35 II 24, Rechnungen 1724, Beleg 11 1/2.

11 Ebenda 1725, Beleg 10 1/2.

12 Ebenda 1726, Beleg 11.

13 Ebenda 1730 und 1731 (keine Belege).

14 Dobisch S. 129. — Schäfer S. 14.

15 Zimmermann S. 66. — Siehe ferner Die Denkmalpflege im Regierungsbezirk Wiesbaden, Bericht des Bezirkskonservators über die Jahre 1924—28 S. 43.

16 Dobisch S. 133.

17 Zimmermann S. 66—68.

18 Zimmermann S. 64—65.

19 Abbildungen des Altars: Kdm. Östlicher Taunus 1905 Abb. 16. — Frischholz Abb. S. 80. — Hensler Abb. zw. S. 72—73. — W. Scriba, Der karolingisch-romanische Bau der Justinuskirche in Höchst a. M., Frankfurt 1930 Abb. 8 (vor der Restaurierung), 11 (nach der Restaurierung). — Dobisch Abb. 120 (vor der Restaurierung), 121 (nach der Restaurierung). — Konstruktion. Senkrechte Stützen haben durchgehende Nuten, in die die Füllungen eingeschoben sind. Kehlen der Gesimse und Füllungsleisten massives Langholz. Furnier an den Ecken von Rahmungen auf Gehung gearbeitet. Furnier um die Türöffnung: die Laufführung der Maserung des Furniers ist der Gehung angeglichen. Der ganze Altar war poliert. Unterhalb der Säulenbasisringe ursprünglich wohl nirgends Gold, alles nur poliert. Auszugssockel nur vergoldete, geschnitzte Leiste, keine Kehle. — Über die Freilegung der Fassung s. Dobisch S. 133.

20 Rivoir S. 27, 33 ff.

feldes liegt, sieht man am Scheitel der Durchgänge, denn bis dahin reichen die Plinthenverkröpfungen des Sockels und in ihrer Fortsetzung jene mit Akanthusblättern besetzten Konsolstreifen herab, die die Gesimsverkröpfung des Sockelgeschoßes stützen. Hier beträgt die Differenz 29 cm.

Durch seinen geringeren Maßstab ist der Auszug anders orchestriert, nämlich einfacher. Hier bildet eine segmentförmig abgeschlossene Nische mit schrägen, ornamentbesetzten Wänden die Mitte, die Größe dieser Nische richtete sich, wie wir wissen, nach den Maßen der gotischen Antoniusfigur²¹. Eingefaßt wird die Nische durch Pilaster, und das Gebälk des Gesimses knickt nach oben aus um eine Archivolte, einen zweiten Segmentbogen zu bilden. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß der Durchmesser des oberen Bogens kleiner ist als jener des unteren Bogens am Hauptgeschoß, weil die Breite der Nische einschließlich Gewände geringer ist als die Breite des Altarblattes. Zudem setzt die Archivolte von den Pilasterachsen her gerechnet beträchtlich mehr zur Mitte an um das Pilastergebälk sich entfalten zu lassen; hierdurch ist der Archivoltdurchmesser kleiner auch als der Nischenbogen. So entsteht zwischen den beiden Konvexen ein schmales, halbmondartiges Feld auf der die Jahreszahl 1726 angebracht wurde. Dieses Feld markiert die Grundebene des Auszuges: sie ist sonst nicht vorhanden, weil zwischen Nischenrahmenleiste und Pilaster kein Platz übrig blieb. Grundebene, Nischenrückwand, Pilaster und Archivolte befinden sich im orthogonalen, wandbezogenen System.

Hier oben knicken die Flügel einfach um. Sie bestehen aus den beiden Pfeilern mit vorgelagerten Säulen (nach Innen) und »Pilastern« in der Flügel-längsachse. Diese Anordnungsart entbehrt nicht der Pikanterie, denn optisch kommen die Säulen des Auszuges etwa über die mittleren Säulen des Hauptgeschoßes zu stehen: während die unteren im orthogonalen System eingebunden sind, haben die oberen die Drehung um 45° vollzogen. Aus diesem Auseinanderklaffen darf man wohl auf die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Altars Rückschlüsse ziehen: das rein orthogonale System ist in Höchst noch nicht völlig überwunden. Entwicklungsgeschichtlich nicht minder wichtig sind die »Pilaster« des Auszuges. Genauer gesehen ist nur ein kleiner Teil des Schaftes, nämlich der oberste mitsamt dem Kapitell erhalten, darüber entwickelt sich das Gesims. Der weitaus größere untere Teil des Schaftes springt bis etwa die halbe Höhe um die halbe Tiefe zurück, um dann mit Hilfe eines karniesartigen Schwunges sich zu einer akanthusbesetzten Volute einzurollen (Pilastervolute). Das Bemerkenswerte an diesem Vorgang ist das beginnende Sich-Loslösen der Pilaster von der Architektur, ein Phänomen, das in ausgereiften Formen im späteren 18. Jh. noch eine große Rolle spielen sollte. Man darf die sich zu freien Schwüngen verselbständigten Pilaster als kritische Formen einschätzen; hier in Höchst treten sie zusammen mit den gleichfalls als kritische Form anzusehenden aufgebrochenen Gebälkstücken auf (s. u.).

Man würde denken, die Beschreibung des Altars wäre nun abgeschlossen. Wir haben aber die etwas hinter den Auszugsflügeln versteckten hinteren Pilastervoluten des Auszuges bis jetzt unbeachtet gelassen. Optisch sekundieren sie die schräggestellten Pilastervoluten, ähnlich wie die äußersten Säulen im Hauptgeschoß die äußeren Säulen verstärken. Aber von welcher seltsamer Gestalt sind diese Pilastervoluten! Vor allem: sie hängen in der Luft, da sie von nichts vorbereitet werden. Dann spotten sie den überall angewandten Winkeln von 90° und 45°, indem sie unter 22,5° abknicken. Weil aber der Geison des Auszuges hier im rechten Winkel nach hinten stößt, muß sich irgendwo eine Inkonzonanz verstecken! Sie liegt in der Drehung zwischen Architrav und Fries, ein wohl unverzeihlicher Fehler. Von vorne kann man diese Drehung um die eigene Senkrechte nur mit dem Feldstecher erkennen. Im Gegensatz zu den vorderen Pilastervoluten haben die hinteren eine weite Ausladung bei einfacher Form des Schaftes, zudem fehlt hier das Kapitell, wir haben nur Einrollungen vor uns.

Vorweg müssen wir aus dem Abschnitt über die Bildwerke die vier Engel im Gebälk jetzt schon erwähnen. Laut Rechnung hat ein Mainzer Bildhauer 1731 zwei große und zwei kleine Engel geliefert. Unsere jetzigen vier Engel sind aber nicht von einer Hand, die beiden größeren kann ich nicht einem Meister zuschreiben, während die beiden kleineren von Martin Biterich stammen²². Da diese kleineren Engel für ihren jetzigen Standort zu klein sind, dürften sie nicht ursprünglich zum Hochaltar gehört haben. Dies umso mehr, als zwei Putten von Martin Biterich sich auf dem Gebälk des Seitenaltars der Epistelseite in Höchst befinden. Also fehlen heute zwei der ursprünglich vier Engel aus dem Jahre 1731.

Auguste Rivoir teilt die Geschichte der mittelrheinischen Barockaltäre in drei Perioden ein: der zweiten von 1680—1715 folgt die dritte und letzte 1715 bis 1735. Danach folgen Rokoko und Klassizismus. *Für die Entwicklung der Altararchitektur bringt die dritte Phase als wesentliches Merkmal das schräge Vorstoßen der Rahmenarchitektur aus der Fläche. Bisher war das Hervortreten der Säulengruppen aus der Rückwand in zu ihr parallelen Schichten erfolgt, — nun wird die Parallelität und Rechtwinkligkeit zugunsten der Schrägstellung aufgegeben. Ab 1710 etwa wird die schräge Anordnung der Säulen zur Regel, welche zur Folge hat, daß die Säulenpostamente über Eck gestellt werden und die Winkel des vorgekröpften Gebälks schräg aus der Rückfläche herauspringen. So wandelt sich die rechtwinklige Abtreppung des 17. Jahrhunderts in schräges Auseinandertreten der Säulengruppen. Der Altar verbreitert sich und öffnet sich in konkaver Kurve. — Nachdem dieser erste Schritt getan ist, erweitert sich die ursprünglich klar zusammengefaßte Rahmenarchitektur mehr und mehr. Ein riesiges Holzgebäude tritt nach den Seiten aus der zurückliegenden Ebene des Gemäldes und füllt die ganze Breite des Chors. Je zahlreicher die Säulen und Pilaster, desto komplizierter die Verkröpfung, die Zerklüftung des Gebälks, der Giebelsegmente²³. Über*

unseren Altar schreibt Rivoir: *Er ist ein ziemlich rohes Schreinerwerk, dessen einziger Schmuck außer der überlebensgroßen Skulpturen eine einförmige Furnierung ist. Umso anschaulicher zeigt er das der Zeit um 1720 eigentümliche Interesse für möglichst vielfältige und komplizierte Durchbildung der Architektur. Die seitlichen Säulengruppen schieben sich schräg aus der Ebene der Rückwand nach vorne. Das Gebälk verkröpft sich mit einer auf die Spitze getriebenen Folgerichtigkeit über jeder Säule, jedem Pilaster, jeder Ecke eines Pfeilerkerns. Die Giebelsegmente — der Tendenz der Architektur, nach den Seiten zu drängen, folgend — sind ihrem ursprünglichen Sinn entgegen umgekehrt aufgesetzt, die Schnittflächen nach außen, Sie sind dreimal stark verkröpft, so daß sie verdreifacht scheinen, — bezeichnend für die Tendenz, alle Glieder zu vervielfachen, zu häufen. Auch der Aufsatz gewinnt durch Schrägstellung seiner Säulen und Pilaster und die Einführung der Figurennische an Stelle des Bildes eine dem Hauptbau entsprechende Tiefe und Räumlichkeit²⁴. Mag auch Rivoirs Vorwurf der einförmigen Furnierung teilweise zutreffen, so erscheint uns ihre Bezeichnung *ziemlich rohes Schreinerwerk* unverständlich, zumal sie selber und wohl mit Recht die *komplizierte Durchbildung der Architektur* und eine *auf die Spitze getriebene Folgerichtigkeit* positiv heraushebt. Wer fähig ist, Kompliziertes zu bewältigen und dabei mit äußerster Folgerichtigkeit vorgeht, kann nicht zugleich roh arbeiten. Mag unser Altar groß, mächtig, reich oder üppig bezeichnet werden, roh ist er im Sinne von ungehobelt, unkünstlerisch, barbarisch bestimmt nicht. Auf wie viele Feinheiten seiner Gestaltung konnten wir bereits hinweisen!*

Auch das erste von uns geführte Zitat Rivoirs über die Charakteristika der dritten Periode des Barocks am Mittelrhein trifft auf den Höchster Altar zu. Sieht man vom ehem. Sakramentsaltar der Frankfurter Dominikanerkirche als einem nichtmainzischen Werk ab, schrumpfen Rivoirs Beispiele an Hochaltären dieser dritten Periode auf unser Höchster Exemplar zusammen. Kein Wunder also, daß ihre Charakterisierung der Periode so genau auf unseren Aufbau zutrifft. Gewiß läßt sich aber noch mehr über die Altarkunst dieser Zeit aussagen.

Für die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts stellt Rivoir u. a. *das allmähliche Verschwinden der Giebelsegmente* heraus, parallel dazu ist nun *der nach unten in großer Volute eingerollte Pilaster charakteristisch*²⁵. Mit den nach dem Höchster Retabel entstandenen Altären werden wir uns bei der Behandlung des Oberingelheimer Aufbaues auseinandersetzen, jetzt soll lediglich die Stellung unseres Kunstwerks aus der Sicht des Vorangegangenen behandelt werden.

Vor einem Jahrfünft habe ich eine einheitliche Gruppe von 49 mainzischen Altären aus dem Zeitraum ca. 1680—1740 veröffentlicht²⁶. Es wäre töricht, diesen komplexen Stoff nicht für unsere Fragestellung heranzuziehen. Wir sollten fragen, ob es in dieser Gruppe folgendes gibt:

- A Rechtwinklig oder schräg angeordnete Säulen bzw. Flügel.
- B Geschlossene Gesimse oder aufgebrochene Gebälkstücke.
- C Volutenpilaster.

Zu A. Mit Hilfe der datierten Aufbauten und aus der Beschaffenheit des Ornaments auf den Altären versuchte ich die Chronologie zu etablieren. Hierbei zeigte es sich, daß Knorpelwerkornamente im Zeitraum von 1699—1709 vom Akanthusornament abgelöst wurden, d. h. der Stoff zerfällt in zwei Gruppen vor bzw. nach 1700. Ordnet man nun diese Altäre nach den Anordnungsprinzipien rechtwinklig-schräg, dann ergeben sich wiederum zwei Gruppen.

Rechtwinklige Anordnung: von den drei datierten Retabeln bzw. Retabelgruppen fallen zwei vor 1700 (Raenthal 1691, Taf. 22a, Bingen 1698) und eine nach 1700 (Grünstadt 1707), während von den undatierten acht vor (Gonsenheim, Heimersheim, Lonsheim, Marienhausen, Nothgottes, Oberingelheim, Volxheim, Wackernheim) und nur eines (Erbach) nach dem Stichjahr placiert werden können.

Schräge Anordnung: von den sieben datierten Retabeln bzw. Retabelgruppen fallen zwei vor 1700 (Winkel um 1680, Worms Mariamünster 1699) und fünf nach 1700 (Friesenheim 1709, Dieburg 1715, Oberhöchst 1723—25 bzw. 1730—32, Bürstadt 1736—38, Lindenfels 1730—40), während von den undatierten Exemplaren zwei vor (Eddersheim, Eberbach) und zehn nach dem Stichjahr placiert werden können (Aulhausen, Bommersheim, Dörnbach, Gau-Odernheim, Gensingen, Kälberau, Kempten, Mölsheim, Nordheim). Diese Statistik lehrt uns, daß gegenüber der Masse von zehn orthogonalen Altären aus dem 17. Jh. nur zwei im neuen Säkulum gegenüberstehen. Selbst diese beiden Letztgenannten rücken nicht weit vom Stichjahr ab: die Grünstädter Aufbauten sind 1707 datiert und das Erbacher Retabel hat noch recht wenig von ausgeprägtem Akanthusornament. Demnach hören Altäre mit orthogonalem Grundriß nach 1700 bald auf. Bestätigt wird dieses Ergebnis durch die Gegenprobe mit Altären, deren Säulen bzw. Flügel schräggestellt sind. Gegenüber der Masse von fünfzehn aus dem 18. Jh. stehen nur vier aus dem 17. Jh. Von den datierten Stücken aus dem 17. Jh. fällt jener von Worms-Mariamünster, heute in Bechtolsheim auf 1699, von den nicht datierten rücken die beiden Retabel aus Eberbach, heute in Ockenheim (Taf. 22b) wegen ihrer zaghaft sich entfaltenden Akanthusornamentik nahe an 1700 heran. Ausgesprochenes Knorpelwerk

21 Abbildungen: Kdm. Ostlicher Taunus 1905 S. 21. — Frischholz Abb. S. 84. — Dobisch Abb. 125. — Zimmermann Abb. S. 67. — Rauch Abb. gegenüber S. 104. — Schäfer S. 19—20.

22 Döry, Biterich: über Biterich im allgemeinen.

23 Rivoir S. 70—71.

24 Rivoir S. 72—73.

25 Rivoir S. 71.

26 Döry, Mainzer Möbel S. 256—260. Die von mir angegebenen Zahlen stimmen nur scheinbar nicht, denn oft handelt es sich um Paare oder Gruppen.

finden wir also nur in Winkel und Eddersheim. So drängt sich der Schluß auf, die Schrägstellung der Säulen wäre in Mainz in den Jahren vor 1700 erfolgt, wobei die bisherige Datierung des Hochaltars in Winkel »um 1680« richtigzustellen wäre²⁷.

Zu B. Sämtliche neunundvierzig Altäre dieser mainzischen Gruppe haben aufgebrochene Gebälkstücke. Alle Gebälkstücke öffnen sich nach innen, keines nach außen.

Zu C. Nur drei (bzw. sechs) der Retabel weisen Volutenpilaster auf: Gensingen, Heldenbergen und Kempten. Nur den Auszug flankieren in Gensingen »Volutenpilaster«, genauer betrachtet fehlt ihnen das Kapitell, also scheiden sie hier aus. Da die beiden Seitenaltäre in Heldenbergen im Rokoko umgestaltet worden sind, darf man annehmen, die »Volutenpilaster« in der unarchitektonischen Form der Zeit um 1760 seien erst damals hinzugefügt worden. Verbleiben die beiden Altäre in Kempten. Dort haben wir es mit Ernst zu nehmenden, echten Volutenpilastern zu tun, sie flankieren das Hauptgeschoß. Viele Profile und Rahmenleisten bestehen hier nur aus »Pfeifen«²⁸, so wird der Verdacht wach, dieses Altarpar könnte verhältnismäßig spät, um 1720 entstanden sein.

Was haben wir für unser Höchster Kunstwerk gewonnen? Gemessen am Grundriß und an den aufgebrochenen Giebeln muß er für seine Entstehungszeit 1724 durchaus als normal bezeichnet werden. Hinsichtlich der Volutenpilaster dürfte er jedoch mit zu den älteren Anlagen mit dieser speziellen Form gehören. Die Volutenpilaster verweisen in die Zukunft.

Außer der Gruppe von neunundvierzig mainzischen Altären lassen sich noch weitere Retabel heranziehen, welche die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Höchster Aufbaues zu präzisieren geeignet erscheinen. Ich wähle nur sieben Hochaltäre aus: Tiefenthal, jetzt in Wiesbaden-Frauenstein 1713 (Taf. 20), Erbach i. Rh., Kreuznach St. Nikolaus, jetzt in Prüm 1727 ff., Rüdesheim 1731, Hattenheim um 1740 sowie zwei Aufbauten, die nicht eindeutig als mainzisch angesprochen werden können, nämlich Pfaffenschwabenheim 1714 und Ravengiersburg 1722 (Taf. 22c). Es ist hier nicht der Ort, diese Anlagen detailliert zu analysieren, sie werden nur zum Vergleich herangezogen.

In mancher Beziehung präfiguriert der nur fragmentarisch erhaltene Tiefenthaler Hochaltar von 1713²⁹ unseren Höchster Aufbau (Taf. 20). Auch hier noch teilweise die Gebundenheit im Orthogonalen, das Vorsetzen von Pilastern vor solche Pfeiler, denen Säulen vorgelegt sind, die Tendenz zum Verkröpfen der Gesimse, u. a. m. Allerdings öffnen sich in Tiefenthal die aufgesetzten Gebälkstücke noch nach innen und die vordere Fläche des Frieses verläuft nicht senkrecht sondern ist konvex gebauht. Mehr zur Einordnung seiner selbst dient das Heranziehen des Erbacher Hochaltars, laut Kunstdenkmäler nach der Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden³⁰. Freilich irritiert der klassizistische Tabernakel ein wenig, aber nach dem rechtwinklichen System und

gemessen an den etwas spröden Einzelheiten kommt eine Datierung nach 1720 kaum in Frage.

Obwohl der Kreuznacher Hochaltar nachweislich von drei Karmeliterbrüdern des Klosters St. Nikolaus ausgeführt worden ist³¹, dürfte der Entwurf dazu in Mainz entstanden sein. Diese Vermutung unterstützt der plastische Schmuck des Altars, der m. E. vom Mainzer Bildhauer Burkard Zamels stammt³². Eine Beurteilung des Retabels heutzutage leidet unter den gegenwärtigen Verhältnissen, denn in Prüm wirkt der Aufbau breit und behäbig. Jedoch an seinem ursprünglichen Platz wurden die senkrechten Elemente hervorgehoben, die Kongruenz zwischen gotischer Architektur und barocken Holzaufbau war perfekt. Nicht nur der Grundriß fiel ungemein bewegt aus, auch die Durchgliederung im Detail bringt eine Fülle von Abstufungen, Verkröpfungen, Ornamentfriese, so daß Rivoirs Nachweis des Interesses der Zeit um 1720 »für möglichst vielfältige und komplizierte Durchbildung der Architektur« auf unsere Anlage voll zutrifft. Nichts steht im rechten Winkel zur hinteren Grundebene, man vermutet auf Schritt und Tritt Gelenke und Scharniere. Zudem flankieren den Auszug Pilastervoluten: diese sind bereits so stark entwickelt, daß sie sich in ihrem unteren Drittel von der Rückwand lösen.

Gemessen an dem Kreuznacher Aufbau wirkt der am 15. Nov. 1944 verbrannte Rüdesheimer Hochaltar von 1731 weniger kühn. Sein Hauptgeschoß wiederholt weitgehend die Höchster Anlage, nur wurde das dortige Gemälde hier durch eine Nische ersetzt. Ganz anders, eher konventionell ist dagegen der Auszug, auch kann von einem Herausdrehen der Gebälkstücke auf dem Gesims keine Rede sein. Dafür scheinen die Einzelformen geschmeidigeren Duktus gehabt zu haben. Die Pilastervoluten des Auszugs vertreten eine spätere Entwicklungsstufe als jene von Höchst.

Mit je drei Säulen um eine mittlere Öffnung ist das Hauptgeschoß des Hattenheimer Hochaltars von etwa 1740 orchestriert³³. Auch hier steht fast nichts mehr in rechtem Winkel. An Üppigkeit erreichen die Details die schwelgerische Vielfalt vom Kreuznacher Retabel nicht. Möglicherweise steht der Hattenheimer Aufbau am Wendepunkt³⁴, denn nicht nur fehlen hier Gebälkstücke auf dem Gesims, auch die vier Pilastervoluten des Auszugs haben sich im Verhältnis zu den älteren Formen in Kempten, Höchst, Kreuznach und Rüdesheim entschieden weiterentwickelt. Von regelrechten Kapitellen ausgehend lösen sie sich bald von den Pfeilern, um dann auch noch ihre Richtung in der lotrechten Achse zu ändern! Dabei bilden alle vier freischwebenden Lisenenbänder Podeste für Putten und Vasen.

Absichtlich haben wir die Besprechung der beiden offensichtlich zusammengehörenden Aufbauten in Pfaffenschwabenheim 1714³⁵ und Ravengiersburg 1722³⁶ hinausgezögert, denn es ist vorerst noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob sie Mainzer oder Pfälzer Ursprungs sind (Taf. 22c). Vor allem die Form der reichen Schnitzereien ist für Mainz ungewöhnlich. Beide Altäre haben bereits alles, was auch die Höchster Anlage auszeichnet, also schräggestellte

Flügel, nach Außen gekehrte Gebälkstücke auf dem Gesims und Pilastervoluten am Auszug. Jedoch werden in beiden Aufbauten die äußersten Säulen so weit hinausgeschoben, daß breite Intercolumnien mit Durchblicken entstehen. Damit scheint sich ein Altartypus anzubahnen, mit dem wir uns ausführlich beschäftigen müssen.

Nur wegen den Pilastervoluten sollen hier zuletzt zwei Marmoraltäre der Mainzer Kartause von etwa 1714, jetzt in Seligenstadt herangezogen werden³⁷. Ihre Pilastervoluten haben nämlich anstatt Kapitelle Einrollungen. So können wir festhalten: in Mainz waren Pilastervoluten mit oder ohne Kapitelle (siehe Pfaffenschwabenheim bzw. Seligenstadt) mindestens seit 1714 geläufig. Das entscheidend Neue, nämlich die Loslösung der Pilastervoluten von der Architektur erfolgt erst ab 1724, weshalb wir auf dieses Phänomen im nächsten Kapitel eingehen werden.

Aus der summarischen Analyse von mehr als vier Dutzend Mainzer Altäre der Zeit 1690—1740 haben sich einige kritische Formen herauskristallisiert. Auftreten und Verschwinden solcher Formen ließ sich mit ziemlicher Genauigkeit feststellen. Der Höchster Aufbau liegt mitten in der von Rivoir für 1715—35 festgelegten dritten Periode der Barockaltäre. Möglicherweise wird jetzt eine neue Abgrenzung der Perioden notwendig. Innerhalb dieses weitgesteckten Rahmens herrscht aber kein einheitlicher Zug, nach Alter und Begabung der Meister und vielleicht auch den Wünschen der Auftraggeber entsprechend haben wir ein bunt zusammengewürfeltes Bild von aufeinanderfolgenden, aber voneinander abweichenden Lösungen vor uns³⁸. Die Ungleichheit des Gleichzeitigen ist auch hier Regel³⁹.

Zu besprechen ist noch der figurale Schmuck. Von den vier Engeln war bereits die Rede, es verbleiben die drei großen Gestalten.

Von Josef (Taf. 34a) und Augustin⁴⁰ haben wir bereits erfahren, daß sie ein Bildhauergeselle namens Uhrwerker 1726 schuf. Mir ist es noch nicht gelungen, vergleichbare Werke im Mainzischen nachzuweisen. Stilistisch fügen sich die Höchster Statuen ausgezeichnet in die Plastik der Zeit ein, ihre Bewegung und ihre plastische Fülle nötigen uns Achtung und Anerkennung ab. Wer war dieser Uhrwerker? Fünfunddreißig Jahre später arbeitet der Trierer Bildhauer Andreas Uhrwerker für Schloß Monrepos bei Neuwied. Lohmeyer fand einen Brief Uhrwerkers von 1761 aus Trier, wo er sich gegenüber dem wiedischen Baudirektor, Kammerrat Behagel von Adlerscron wegen seines langen Wegbleibens entschuldigt: *Die Ursach, das ich mein Verbrechen nicht hab baldten können ist diese das alle Bilthauer hier in Trier haben müssen in hiesigem Pallast arbeiten, um die Haubstügen zu verfordigen aus befehl deren gnedigen Stadthalter, habe ich meine Dheil an gemelter Haubstügen vor 3 Wochen verfertigt und mich gleich an ihre Excellenz [des Grafen zu Wied] Arbeit [für Monrepos] begeben⁴¹*. Leider ließen sich weder in Trier noch in Neuwied Anhaltspunkte zur Selbsthaftigkeit Uhrwerkers finden⁴². In Mainz dagegen gab es eine Schneiderfamilie

dieses Namens. Bernard Uhrwerker († 1680) aus Münster in Westfalen heiratete 1658, sein Sohn Zacharias († 1729) heiratete 1696. Das dritte Kind von Zacharias, Andreas wurde 1706 geboren⁴³. Ob dieser Andreas Bildhauer geworden ist und schon mit zwanzig Jahren so gute Arbeiten wie die Höchster Figuren es sind, zu schnitzen imstande war, und ob er mit dem 1761 in Trier und Neuwied tätigen Künstler identifiziert werden kann, bleibt vorerst ungewiß.

Als letztes Bildwerk wäre die hl. Margaretha in der Auszugsnische zu besprechen⁴. Zu einem noch ungeklärten Zeitpunkt muß sie die gotische Antoniusstatue ersetzt haben. Da sie die Kirchenpatronin darstellt hat sie dort oben ihren angestammten Platz, sie muß für diesen geschaffen worden sein. Freilich hat sie nicht das Volumen der Antoniusstatue, für sie ist die Nische etwas zu breit. Warum und wann setzte man sie dorthin? Die Beweggründe werden wir wohl nie erfahren, aber den Zeitpunkt vielleicht doch.

27 Siehe Döry, Mainzer Möbel S. 257. Damals ging ich von der Kirchenrestaurierung 1677—78 aus (Kdm. Rheingaukreis 1965 S. 358). Mangels Detailkenntnissen über die allgemeine Entwicklung Mainzer Altäre um 1680—1700 erschien mir damals die Datierung um 1680 möglich.

28 Über »Pfeifen« s. Hans Koepf, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1968 S. 291. — Wolf, Kapitell S. 673 f. — Wolf, Herrmann S. 4 f. — Döry, Mainzer Möbel S. 258.

29 B. L. Döry, Der Hochaltar von Wiesbaden-Frauenstein: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Mz. 1966 S. 479—92.

30 Kdm. Rheingaukreis 1965, S. 150 Abb. 547. — Unterstützt wird unsere frühe zeitliche Einordnung durch den ähnlich gestalteten Altar in Schloßborn, der 1714 datiert ist.

31 Kdm. Prüm 1927 S. 150—52, Abb. 104. — Kdm. Kreuznach 1935 S. 78—79, Abb. 43. — Döry, Mainzer Barockplastik, MS. mit weiterführender Literatur.

32 Metz S. 9. — Döry, Mainzer Barockplastik, MS. mit weiterführenden Angaben.

33 Kdm. Rheingaukreis 1965, S. 196 Abb. 541. — Döry, Biterich Nr. 46—54.

34 Auf die aufschlußreichen Beziehungen zwischen Hochaltar und Seitenaltären in Hattenheim kann ich hier nicht eingehen.

35 J. P. Jakob, Die Chorherrn-Kirche zu Pfaffen-Schwabenheim (= Kleine Führer durch rheinhessische Kirchen Nr. 1) Mainz o. J. S. 10—11 Abb. S. 7. — Neubearbeitung durch A. Mertens, o. O., o. J., unpag. mit Abb.

36 Carl Meyer, Die Augustiner-Klosterkirche zu Ravengiersburg, Berlin 1909 (= Beiträge zur Bauwissenschaft XII) S. 67 Abb. 57. — Fr. Striedl, Der Hochaltar der Pfarrkirche von Ravengiersburg, MS. im Pfarrarchiv Ravengiersburg. — Fritz Arens, Klosterkirche Ravengiersburg, Berlin 1958 (= Große Baudenkmäler CLVIII) S. 12—14. Mz. Beitr. XVII S. 25 ff. Taf. 12—14.

37 Gemeint sind hier stets nur Altäre des Portaltypus.

38 Siehe die Mahnung von Arens: Mz. Beitr. XIV S. 5.

39 Schäfer S. 17. — Josef, Höhe 214, ausgehöhlt, Augustinus, Höhe 218, ausgehöhlt.

40 Karl Lohmeyer, Johannes Seiz, Heidelberg 1914 S. 85. — Eberhard Zaha, Die Geschichte des Kurfürstlichen Palastes zu Trier, in: Das Kurfürstliche Palais in Trier, Festgabe zur Wiederherstellung durch die Landesregierung Rheinland-Pfalz, Trier 1956 S. 25. — Hildegard Utz, Ferdinand Tietz und seine Bildhauerschule, Trier 1976 S. 16.

42 Schreiben von Archivdirektor Dr. Laufner, Trier 8. VI. 1973 und von Stadtarchivar Meinhardt, Neuwied 2. V. 1973.

43 Stadtarchiv Mainz, Matrikel.

Unsere Margarethenstatue hat ein Diadem aus Muschelwerk, also stammt sie aus dem Rokoko. Ihr faltenloses, rundliches Gesicht mit gerader Nase, Puppenmund und Kinnbacken erinnert an die Antlitze von Burkart Zamels († 1757), z. B. an die Züge der Muttergottes von den Altmünsterhäusern, jetzt im Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz⁴⁴. Ferner erinnern noch an Zamels das Bewegungsmotiv der Figur⁴⁵ und die spezielle Form ihres Schwertes, die wir von der Bonifatiusfigur in Eberbach kennen⁴⁶. Dagegen hat die Gewanddrapierung mit Zamels nichts zu tun, so z. B. zeigt die durchaus vergleichbar bekleidete Figur der »Unsterblichkeit« auf dem Epitaph von Dompropst Hugo Wolfgang Frhr. v. Kesselstatt († 1738) im Mainzer Dom⁴⁷ abweichende Faltenbildungen. Könnte es sich bei unseren Unbekannten um einen Schüler von Zamels handeln?

Gehen wir von den Faltenbildungen aus, dann kommt nur ein Bildhauer in Frage, der diese Art praktizierte: Johann Jakob Juncker († 1786). Nun kann hier der Versuch, den stilistischen Knäuel der Mainzer Rokokoplastik der fünfziger Jahre zu entwirren, nicht unternommen werden, aber die Frage, ob Juncker von Zamels beeinflusst gewesen sein könnte, sollte wenigstens angeschnitten werden. Zu diesem Zwecke ziehen wir den figürlichen Schmuck des Gnadenaltars in Dieburg von 1749⁴⁸, den Gnadenaltar der Frankfurter Liebfrauenkirche von 1750⁴⁹, des Königsteiner Hochaltars von 1758 und die sechs auf Rokokokonsolen stehenden Skulpturen der Königsteiner Pfarrkirche wohl um 1758 (Immaculata, Josef, Johannes d. T., Jakobus, Johann Nepomuk, Franz Xaver)⁵⁰ heran. Alle diese Bildwerke

sind bereits von Metz Juncker zugeschrieben worden⁵¹. Vergleicht man sie untereinander, dann stellt man erstaunt fest, wie ungleich sie sind. Weder alle Gestalten an einem Altar oder innerhalb eines Zyklus sind vergleichbar, noch die vier Gruppen untereinander. Solche ungleiche Paare sind:

Frankfurt, Liebfrauenkirche, Gnadenaltar: Petrus scharfkantig, bewegt, dagegen Maria Magdalena weniger bewegt und weicher modelliert.

Königstein, Figurenzyklus: Johannes Nepomuk scharfkantig, bewegt, dagegen Immaculata ruhiger, weicher modelliert.

Wie schon Metz feststellte, hat Zamels den Stil von Juncker beeinflusst: *Was die äußeren Stilformen anbetrifft, die rein gestaltlichen Elemente seines Stils, wenigstens die augenfälligsten von ihnen, so ist ihr Ursprungsland keinesfalls in der Heimat des Künstlers (Düsseldorf) zu suchen. Es sind zwar abgewandelt, doch im Grund unverkennbar die von Zamels ausgebildeten und benutzten. Die große technische Vollendung und Routine, mit der sie im Einzelnen durchgebildet und variiert sind, rückt sie von Zamels ab und verleiht ihnen jenen vom Standpunkte des mittelrheinischen aus fremden Zug⁵².*

Wohl aus den von Metz aufgeführten Gründen sind auch unsere früher junckerschen Werkgruppen einheitlich. Von den großen Einzelfiguren in Königstein lehnt sich z. B. der Johannes Nepomuk so stark an zamels'sche Vorbilder an, daß man beim oberflächlichen Hinsehen ein Werk von Zamels vor sich zu haben meint. Bei der Immaculata dieses Zyklus gleicht wiederum der Kopf stark den Köpfen des vorbildhaften Meisters. Noch verwirrender sind die

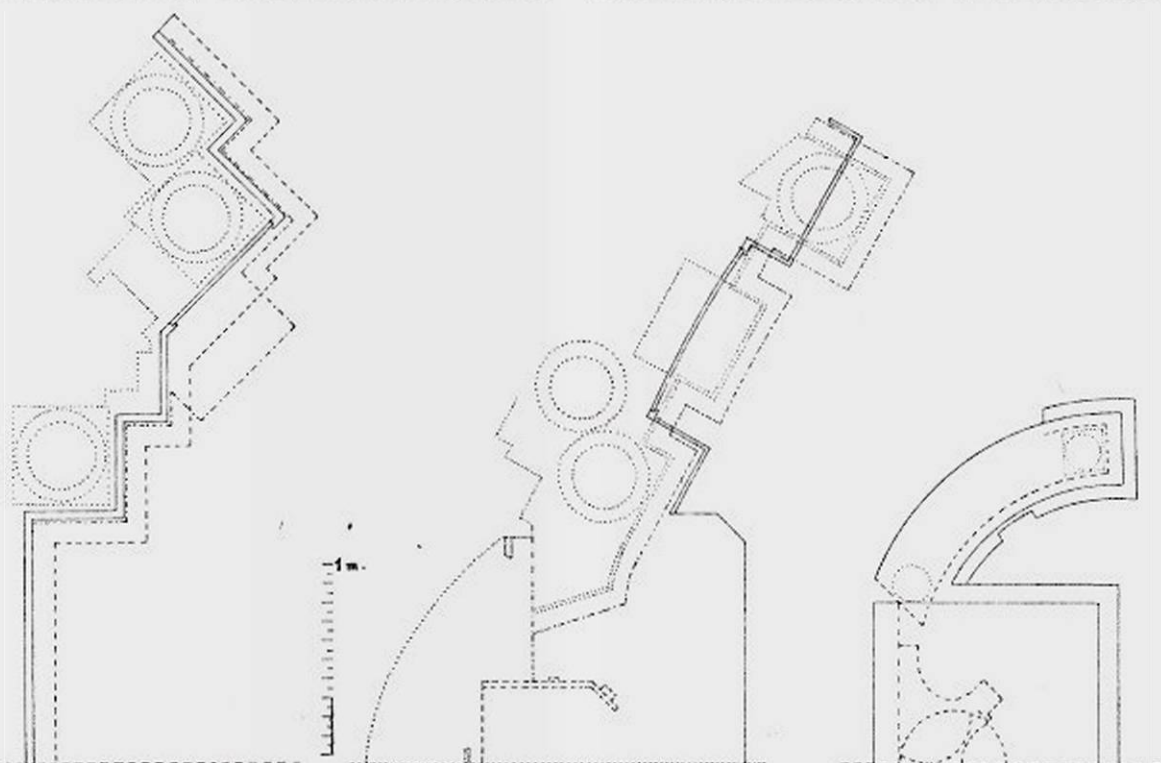


Abb. 1. von links nach rechts, Grundrisse der Hochaltäre in:
Höchst a. M., Justinuskirche 1724—26. Von Schreiner Johann Wieß, Mainz.
Oberingelheim, Pfarrkirche 1746. Von Schreiner Wolfgang Joseph Wieß, Mainz.
Astheim, Pfarrkirche 1786—87. Von Schreiner Franz Hieronimus Hannisch, Mainz.

Dieburger Skulpturen, weil dort so viele Einzelheiten an Stilmittel von Zamels erinnern. Auch der Petrus vom Frankfurter Gnadenaltar wandelt einen statuarischen Typus von Zamels in splittrig-kantigen Einzelformen ab⁵³.

Im Zusammenhang dieser frühen Figurengruppen gesehen hat die Gestalt der Höchster Margaretha nichts Ungewöhnliches mehr, sie ordnet sich gut in die Gruppe ein. In Anbetracht der Köpfe von Maria Magdalena am Frankfurter Gnadenaltar, von Katharina und Barbara am Königsteiner Hochaltar und der Immaculata-Einzelfigur in Königstein fallen die an Zamels gemahnenden Züge der Höchster Margaretha nicht mehr auf. Gerade die Statue der Katharina am Königsteiner Hochaltar hat einen Faltenwurf, der unserer Lösung in Höchst nahe kommt. So dürfen wir die Höchster Margarethastatue als eine Arbeit von Juncker wohl aus den fünfziger Jahren ansehen.

Oberingelheim, St. Michael, 1746 (Taf. 26)

Bei dem Oberingelheimer Altar⁵⁴ sind wir in der glücklichen Lage, auf drei Verträge zurückgreifen zu können: mit dem Schreiner, dem Bildhauer und dem Faßmaler⁵⁵. Am 5. XI. 1746 werden der Aufbau mit dem Mainzer Schreinermeister Wolfgang

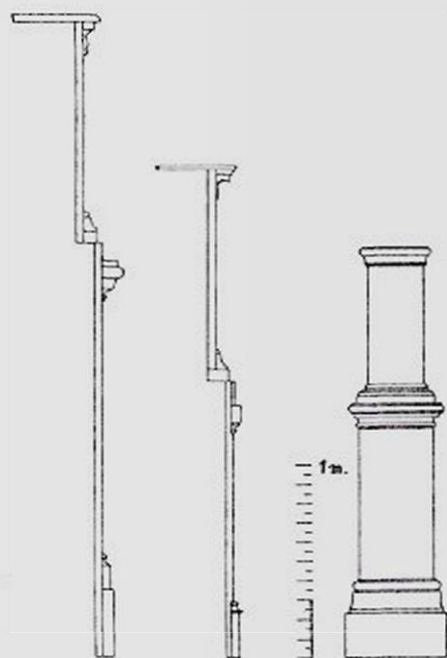


Abb. 2. Von links nach rechts, Schnitte der Sockelzonen der Hochaltäre in: Höchst a. M., Justinuskirche 1724—26. Von Schreiner Johann Wieß, Mainz. Oberingelheim, Pfarrkirche 1746. Von Schreiner Wolfgang Joseph Wieß, Mainz. Astheim, Pfarrkirche 1786—87. Von Schreiner Franz Hieronimus Hannisch, Mainz. (Aufnahmen Hubert Burger, Frankfurt/M.)

Joseph Wieß und die Figuren mit dem Mainzer Bildhauer Anton Mertz verakkordiert (Anhang). Sein restliches Geld erhält Mertz am 30. VIII. 1749. Zum Vertrag mit dem Mainzer Maler Andreas Seeland wegen der farbigen Fassung des Altars kam es erst am 15. V. 1755 (Anhang). In zwei kleineren Monographien der St. Michaelskirche von Pfarrer Bernhard Klepper 1958⁵⁶ und Wilhelm A. Schönherr 1969⁵⁷ finden wir noch weitere Angaben. Der Schreinergehilfe Christian Wieß signierte 1747 den Tabernakel⁵⁸. Die Fa. Hans Schubert, Karlstadt a. M. hat 1958 die alte Fassung des Altars freigelegt und restauriert⁵⁹. Stifter der farbigen Fassung — sie kostete mehr als der Aufbau selber — war der kurpfälzische Oberst Marsilius von Nagel aus altem münsterischen Adelsgeschlecht⁶⁰. Sein Wappen in Rokokokartusche zierte noch heute den Altar, es wird uns aber, als spätere Zutat, nicht beschäftigen.

- 44 Metz S. 9. — Peiper-Diener Taf. IV/11 und X/1. — Peter Metz, Die Figur eines Engels im Mainzer Dommuseum. Ein Beitrag zu dem Problem der Bildhauer Franz Matthias Hierle und Burkard Zamels: Aus Dom und Diözese Mainz. Festgabe Prof. Georg Lenhart, Mainz 1939 S. 178.
- 45 Siehe die Reihe von Georgsfiguren von Zamels: Mainz, Deutschordens-Kommende, westlicher Pavillon (chem. Kapelle); Clemenswerth, Kapelle, Altar; Wiesbaden-Frauenstein, Pfarrkirche; Niederolm, Pfarrkirche, Fassadengiebelnische.
- 46 Kdm. Rheingaukreis 1965 S. 78 Abb. 622; jetzt fehlt das Schwert, ich kenne es aber von Vorkriegsaufnahmen.
- 47 Kdm. Dom zu Mainz 1919 S. 308 ff. Taf. 60b. — Metz S. 9. — Peiper-Diener Taf. V/5.
- 48 Karl Münkler, Dieburg und seine Wallfahrtskapelle, Frankfurt 1933 S. 68, 70—71, 80. — Rivoir S. 103. — Kdm. Dieburg 1940 S. 66—68, Abb. 56.
- 49 Kdm. Frankfurt/M. I. 1896 S. 147. — Rivoir S. 94. — Edler S. 41. — Wolfgang Bech, Das gotische Vesperbild in der Frankfurter Liebfrauenkirche: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 5, 1965 S. 13, 16, Abb. 5.
- 50 Kdm. Östlicher Taunus 1905, S. 81. — Hans Usinger, hrsg., Beschreibung und Geschichte der Pfarrkirche und Pfarrgemeinde von der Himmelfahrt Mariens zu Königstein o. J. (um 1955) S. 20, 22—25. Abb. S. 13, 21. — Königstein in Vergangenheit und Gegenwart, Königstein 1963 S. 160 Abb. 30. — Lothar Altmann, St. Marien Königstein/Taunus, München und Zürich 1975 (= Schnell Kirchenführer Nr. 1037) S. 4, 6—10. Abb. S. 3, 5, 6, 13.
- 51 Metz S. 17.
- 52 Metz S. 19.
- 53 Siehe z. B. den Eberbacher Engel (Kdm. Rheingaukreis 1965 S. 78, Abb. 621) oder den Engel am linken Türschwelle der Heiligtumskapelle (Domschatzkammer) in Trier von 1732 (Döry, Mainzer Barockplastik, MS. mit reichhaltiger Literatur).
- 54 Kirchenbau 1721. — Über den Hochaltar: Kdm. Bingen 1934 S. 522 Abb. 428. — Ernst Emmerling, Die Ingelheimer Bau- und Kunstdenkmäler: Ingelheim am Rhein, Ingelheim 1964 S. 292 Abb. 13 auf S. 243. — Klepper S. 4, 7 Abb. S. 5. — Schönherr S. 13, 17 Abb. S. 14. — Konstruktion. Einzelne Felder als Rahmen und Füllung gearbeitet. Rahmen 9,5 × 3,5 gezapft, Füllung eingelegt. Einzelne Felder miteinander verdübelt (Holznägel). Sockel für Petrus und Paulus so gelegt, daß er z. T. nach vorne übersteht (mit geschnitzter Konsole unterfangen) z. T. nach hinten; hier ist der Kasten gezinkt. Holz durchweg Nadelholz.
- 55 Pfarrarchiv Oberingelheim IV 1.
- 56 S. Klepper.
- 57 S. Schönherr.
- 58 Klepper S. 7. — Schönherr S. 13.
- 59 Klepper S. 7.
- 60 Pfarrarchiv, Fasz. Nebel. — Klepper S. 4, 7. — Schönherr S. 13—14.