BALTHASAR NEUMANNS HOCHALTAR IM WORMSER DOM

Von Joachim Hotz

I. Zur Geschichte
II. Beschreibung
III. Die Entwürfe
IV. Zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung
V. Die Umgebung — Barock und Rokoko in den Ostteilen des Domes

I. Zur Geschichte

Der Dom St. Peter zu Worms ist nicht nur eines der herrlichsten Werke romanischer Baukunst, sondern er besitzt auch einen der edelsten Altäre des 18. Jahrhunderts in Deutschland (Taf. 1). Im Jahre 1689 war die ehrwürdige Kathedrale ausgebrannt und geplündert worden. Die Wiederherstellung und Neuausstattung zog sich über mehrere Jahrzehnte hin[1]. Franz Ludwig Herzog von Pfalz-Neuburg (1694—1732 Fürstbischof von Worms; auch ab 1683 Fürstbischof von Breslau, ab 1694 Hochmeister des Deutschen Ordens und Fürstpropst von Ellwangen, 1716—1729 Kurfürst von Trier, 1729—1732 Kurfürst von Mainz) stiftete die Geldmittel für den Hochaltar in seinem am 5. April 1732 zu Breslau errichteten Testament. Aber erst nach den Unruhen des Polnischen Erbfolgekrieges gewann dieses Vermächtnis Gestalt. Franz Georg Graf von Schönborn, der dem Pfalz-Neuburger auf dem Wormser Bischofsstuhl und als Fürstpropst von Ellwangen nachfolgte und zugleich den Trierer Kurhut trug, berief den besten Künstler, der dem Hause Schönborn verfügbar war: Balthasar Neumann. Neumann war in Worms kein Unbekannter mehr. Kurz nach seiner Wahl zum Fürstbischof von Worms hatte Franz Georg den Würzburger Meister herangezogen, als es die Ausstattung des Bischofshofes und seiner Kapelle zu Ende zu führen galt[2]. Neumann war, bevor der Hochaltar in Angriff genommen wurde, 1732, 1733 und im Frühjahr 1738 in Worms gewesen. Bei diesen Aufenthalten kann von dem neuen Hochaltar gesprochen worden sein, doch aktenmäßig faßbar wird das Vorhaben erst gegen Ende des Jahres 1738.

Franz Georg Graf von Schönborn hatte wohl Anfang November 1738 seinen Bruder Friedrich Carl, den Fürstbischof von Würzburg und Bamberg, gebeten, Neumann eine Reise nach Worms und Koblenz-Ehrenbreitstein zu gestatten, damit dieser ihm bei dem Wormser Hochaltar und im Bauwesen in Ehrenbreitstein an die Hand ginge. Friedrich Carl hatte versprochen, den Wunsch des Bruders zu erfüllen, und am 20. November schickte Franz Georg ein Dankschreiben nach Würzburg[3]. Am 28. November 1738 ist Neumann, des Hochaltares im Dom und des Bischofshofes halber, in Worms. Nicht allein Neumann hatte zu diesem Zeitpunkt Entwürfe für den Hochaltar angefertigt. Von mehreren Künstlern waren Pläne eingegangen, doch der Vorschlag des Würzburger Meisters wurde zur Ausführung bestimmt. Auch der 67jährige Mainzer General Maximilian von Welsch hatte 1738 ein Projekt vorgelegt. Unklar ist, von wem die „allerley Concepten" stammten, die Neumann in seinem Schreiben vom 28. November 1738 außerdem erwähnt[4].

---

[1] Zum Umfang der Zerstörungen und zur Wiederherstellung vgl. Eugen Kranzbühler, Der Wormser Dom im 18. Jahrhundert, in: Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schneider zum 70. Geburtstag. Freiburg/Breisgau 1906, S. 297—312 (im Folgenden zitiert: Kranzbühler), hier S. 297—300. Dazu das grundlegende Werk: Rudolf Kautzsch u. a., Der Dom zu Worms, Berlin 1938 (im Folgenden zit.: Kautzsch). Hier: Friedrich M. Illert, Zur Geschichte des Domes (Regesten), in: Kautzsch S. 9—49 (im Folgenden zit.: Kautzsch-Illert), S. 38 f. und 42 f. — Auszug aus dem Testament des Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg: Staatsarchiv Darmstadt, Hs. 243 Bd. 14 fol. 6, Kopie. — Über Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg vgl. Christian Häutle, Genealogie des Erlauchten Stammhauses Wittelsbach, München 1870, S. 79; über Franz Georg von Schönborn vgl. Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. VII, Leipzig 1878, S. 308 ff.

[2] Staatsarchiv Darmstadt (im Folgenden zitiert: StAD), Abt. V B 3, Konv. 4, Fasc. 3, Franz Georg von Schönborn an das Domkapitel in Worms, Ehrenbreitstein 1732 Juli 31, Konzept. Karl Lohmeyer, Die Briefe Balthasar Neumanns an Friedrich Karl von Schönborn, Saarbrücken/Berlin/Leipzig/Stuttgart 1921, S. 33, 40, 90 f. (im Folgenden zit.: Lohmeyer, Briefe). — Vgl. dazu auch den Aufsatz von Fritz Arens an anderer Stelle dieses Bandes.

[3] Staatsarchiv Würzburg, Bausachen 355/III fol. 167, Franz Georg von Schönborn an Friedrich Carl von Schönborn, Ehrenbreitstein 1738 XI 20, orig. Der entscheidende Satz abgedruckt bei Joseph Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896, S. 186, im Auszug auch bei Kranzbühler S. 300. Keller als erster Biograph Neumanns weist den Wormser Hochaltar als dessen Werk nach, seither wird der Altar in der Neumann-Literatur wiederholt erwähnt. Keller nahm irrtümlich auch den Entwurf für das Chorgestühl für Neumann in Anspruch.

[4] Lohmeyer, Briefe S. 96. Der auf Worms bezügliche Satz auch bei Keller a. a. O., S. 186, und Kranzbühler S. 300. — Zum Folgenden vgl. Arens, S. 28 f.

Wie Fritz Arens in seinem hier folgenden Beitrag nachweist, lieferte der kurmainzische Werkmeister und Stukkator Georg Hennicke einen Riß, der Mainzer Schreiner Georg Hofmann fertigte „Abrisse in Holz", der Bildhauer Burkard Zamels aus Mainz war beteiligt. Alle diese Künstler lassen sich aus der von Arens aufgefundenen Rechnung ermitteln, Maximilian von Welsch hingegen fehlt darin. Arens vermutet, Hennicke, Hofmann und Zamels könnten einen Entwurf von Welsch in ein großes Modell umgesetzt haben. Dieser Vorschlag ist recht ansprechend, zumal man sich unter den „Abrissen in Holz" des künstlerisch unbedeutenden Schreiners Hofmann kaum ein selbständiges Altarprojekt wird vorstellen dürfen (so auch Arens). Interpretiert man die Rechnungseinträge in diesem Sinne, so ist weiterhin offen, wer außer Welsch Altarprojekte ausgearbeitet hat. Auch bleibt die Frage einer Bezahlung Welschs ungeklärt.

Neumann schreibt wörtlich: „ . . . es seindt zwar allerley Concepten vorhandten geweßen und noch eines ahnkommen von herrn generalen von Welsch, es ist aber resolvirt wordten bey dem meinigen [zu bleiben]". Der Text kann so aufgefaßt werden, als seien mehrere Projekte vor einiger Zeit vorgelegt worden, während erst kürzlich noch ein Plan Welschs eintraf — zu einem Termin, als sich das Domkapitel schon für Neumanns Vorhaben entschieden hatte. Man wird kaum annehmen dürfen, daß unter diesen Umständen nach den Ideen Welschs ein großes Modell angefertigt worden wäre. So gesehen, müßte es sich doch um einen selbständigen Vorschlag von Hennicke gehandelt haben, vielleicht auch von Zamels.

Solange allerdings alle diese „Konkurrenz"-Projekte zwar archivalisch, nicht aber zeichnerisch oder im Modell faßbar sind, bleibt es letztlich ohne großen Belang, wie man die von Arens mitgeteilten Nachrichten auslegt. Dann ist allein wesentlich zu wissen, daß unabhängig von der Würzburger Planung von bedeutenden Mainzer Künstlern Vorschläge für die Gestaltung des Altares gemacht worden sind, entweder in einzelnen Projekten oder gemeinsam.

Welche Rolle der Mainzer Ingenieurhauptmann Hyacint Nicolaus de Lacombe, der in der Rechnung mit 150 Gulden bedacht wird, bei der Planung oder der Errichtung des Hochaltars gespielt hat, läßt sich nicht sicher bestimmen.

Ende November 1738 wurden im Beisein Neumanns die Handwerker-Verträge für die Architekturteile des Hochaltares besprochen. Anfang Oktober 1740 war der Aufbau vollendet. Im Frühjahr 1741 genehmigte das Domkapitel den von Neumann vorbereiteten Akkord mit Johann Wolfgang van der Auvera, der die Altarfiguren liefern sollte. Für die Vergoldungen an Aufbau und Statuen verpflichtete man im Juli 1741 Stephan Geibel aus Frankfurt. Im November 1741 trafen die Figuren aus Würzburg auf dem Wasserwege in Worms ein. Im nächsten Frühjahr bat Geibel um Lohn für einige Arbeiten, die nicht im Akkord vorgesehen gewesen waren. Man darf annehmen, der Hochaltar sei damals vollendet gewesen. Neumann hatte mehrmals in Worms nach dem Rechten gesehen[5]. Fast alle künstlerisch wichtigen Arbeiten waren in Würzburg oder durch Würzburger Meister geleistet worden. Ausnahmen bildeten die Marmorierer Stephan Strahl aus Balduinstein bei Limburg (Lahn) und Franz Julian Pedetti aus Mannheim, die die Marmorsäulen, die zugehörigen Postamente, die Figurenbrücken und das Antependium lieferten.

II. Beschreibung

Der Altaraufbau übergreift die Breite der Apsis und tritt mit den äußeren seiner sechs Marmorsäulen, die durch ein waagrechtes Gebälk verbunden sind, in die Ecken des Chorquardrates vor (Taf. 2, 2 u. 3). Die vier mittleren Säulen bilden mit der Bekrönung ein Baldachin-Ciborium, in dessen hinterem Teil die Sarkophagmensa steht. Das Ciborium ist rund, sein Grundriß entspricht fast einem Dreiviertelkreis. Die Säulen sind so angeordnet, daß Überschneidungen untereinander oder mit den Fenstern der Apsis vermieden werden. Die vorderen Ciboriums-Säulen sind aus der Apsis vorgerückt bis auf und über die zwei Stufen, die in ganzer Breite zwischen Chorquadrat und Apsis vermitteln; die Grenze zwischen beiden Raumteilen wird dadurch (und durch das Ausgreifen der Flanken) verschliffen. Vier an den Enden abgerundete Stufen führen vom Bodenniveau des Chorquadrates in die heilige Zelle. Ein leichter Volutenaufbau stützt einen Gebälkring, über dem (in der Höhe des Gewölbeansatzes der Apsis) ein Kurhut schwebt. Über den Flankensäulen erheben sich große Flammenvasen. Blütengehänge, Putten und Kartuschen schmücken Gebälk und Voluten, in der Mitte trägt der Architrav das Wappen des Stifters — Franz Ludwig Herzogs von Pfalz-Neuburg — mit den In-

[5] Vgl. die Darstellung der Geschichte des Hochaltares bei Kranzbühler S. 300—305 (mit Quellenauszügen) und Kautzsch S. 317 f. Dazu den ausführlichen Beitrag von Fritz Arens, anhand neugefundener Archivalien, an anderer Stelle dieses Bandes (dort auch genaue Angaben zu den Aufenthalten Neumanns in Worms). Herrn Prof. Dr. F. Arens dankt Verf. für freundlicherweise gewährte Einsichtnahme in sein Manuskript und wertvolle Hinweise. — Zu den Figuren von Johann Wolfgang van der Auvera vgl. Mechthild Kranzbühler, Johann Wolfgang van der Auvera, in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 182 ff.

signien seiner Würde. Auf flachbogigen Figurenbrücken in der Höhe der Säulenbasen stehen in den äußeren Interkolumnien die Statuen der Heiligen Petrus und Paulus, die inneren Zwischenräume nehmen zwei Anbetungsengel auf.

Einzelne Teile des Altares sind später verändert worden[6], Leuchterbank und Tabernakel wurden um 1922 neu geschaffen, die beiden kleinen Anbetungsengel am Tabernakel stammen von einem abgebrochenen Altar im Westchor. Der Aufsatz im mittleren Interkolumnium — jetzt in der Höhe der Säulenbasen aufgestellt — stand ursprünglich auf dem Niveau der Leuchterbank. Durch die tiefere Stellung war der Horizontalrhythmus des Aufbaues unterbrochen und dadurch das Tabernakel stärker betont gewesen. Dieses trug eine von Schlangen umwundene Weltkugel und darauf eine Strahlenmonstranz. Die Muttergottes aus der Zeit um 1600, die das Gehäuse heute umschließt, soll aus dem ehemaligen Maria-Münster-Kloster zu Worms in den Dom gebracht worden sein.

Der Säulenaufbau wirkt trotz seiner Lockerheit nicht in erster Linie als Dekoration oder wie ein großes Möbelstück, sondern als Raum enthaltende Architektur. Wände gibt es zwar nicht, alles ist leicht und durchsichtig. Aber dennoch werden Begrenzungen geschaffen durch die Säulen und ihren Unterbau, das Gebälk und die Bekrönung. Der geschwungene Architrav proklamiert die Einheit des Aufbaues, unterstützt durch die Figurenbrücken. Die Flankensäulen und die großen Statuen der Apostelfürsten erscheinen durch Stellung und Gesten als Herolde der „Cella". Dort bringen Anbetungsengel dem Allerheiligsten ihre Huldigung dar: einer trägt einen Weihrauchkessel, der andere hält eine Fackel und streut Blumen. Heute hat es den Anschein, als seien die Bewegungen der Engel auf die Marienstatue zu beziehen. Hier muß noch einmal darauf hingewiesen werden, daß das Bild der Muttergottes ursprünglich nicht zum dem Altar gehörte. Das Gehäuse war leer, davor stand — auf dem Tabernakel mit der Weltkugel — eine Strahlenmonstranz.

Der zylinderförmige Raum des Ciboriums mit der so leichten und doch so zwingend seine Geschlossenheit fordernden Bekrönung (deren Gebälkring eine Entsprechung in der Unterzone begehrt) wirkt wie ein heiliger Schrein, den man vorübergehend für die Anbetung durch die Gläubigen geöffnet hat. Durch die Knickung des Gebälkes nach den Flanken hin und die scharnierhaft eingesetzten Figurenbrücken zwischen den äußeren Säulen, dazu durch die wie Klammern eingefügten Altarstufen birgt der Aufbau ein Moment der Beweglichkeit. Man erwägt den Gedanken, die Flankenteile könnten sich eines Tages wie Türen vor dem Sanctissimum schließen.

Wesentlich für den Wormser Hochaltar ist die reiche Verwendung des Goldes. Alle Figuren und schmückenden Ornamente sind vergoldet. Am 5. April 1741 hatte dem Domkapitel ein Altarriß von Balthasar Neumann vorgelegen, auf dem alle zu vergoldenden Teile gelb laviert waren. Damals schätzte man Figuren in porzellanhaftem, Marmor entsprechendem Weiß, die nur an einzelnen Stellen Gold zeigten. Das Domkapitel hatte daher zunächst Bedenken, die völlige Vergoldung der Statuen wäre nicht „anständig", entschied sich aber am 26. Mai 1741 doch im Sinne Neumanns[7]. Das Gold darf hier nicht als äußerliches Mittel zur Dekoration aufgefaßt werden, sondern es verleiht dem ganzen Altar einen überirdischen Charakter und gibt ihm einen himmlisch-kostbaren Glanz. Um so eher kann dieses Werk verstanden werden als eine Wohnstatt Gottes, als verheißungsvolles Symbol einer höheren Welt. Neumann nahm eine gewisse Altertümlichkeit hinsichtlich des Goldes in Kauf, um diese Wirkung zu erreichen.

Ein Altar in der Form des Ciboriums bringt immer eine Betonung der heiligen Opferstätte, er unterstreicht die Bedeutung des Sakramentes[8]. Neumann stellte, nicht zuletzt durch die Vergoldung, den sakralen Charakter des Altares heraus. Er öffnete das Ciborium nach vorn und fügte ihm türhafte Flanken an, die er weit ausgreifen ließ. So wird einerseits die Heiligkeit und Erhabenheit der Stätte hervorgehoben, andererseits aber laden die aufgeklappten „Torflügel" zum Nähertreten ein. Der eucharistische Christus thront erhöht in kostbarem Gehäuse als Gott der Gnade, der sich den Gläubigen mitteilen und in der Heiligen Kommunion mit ihnen eins werden will. Dem Wormser Hochaltar fehlt alles rokokohaft Gekünstelte, er ist ein Zeugnis der gläubigen Ehrfurcht, die sein Entwerfer gegenüber dem Sanctissimum hegte.

Neumanns Schöpfung vereint mehrere Komponenten. Der Dreiviertelkreis des Grundrisses schirmt das Ciborium gegenüber der Umgebung ab, die Flanken hingegen betonen das Offensein. Die senkrechten Teile lassen Abstände zwischen sich, durch die man hindurchblicken kann, die Horizontalen aber halten den Aufbau kräftig zusammen. Neumann wußte alles geschickt zu einem Ganzen von selbstverständlich erscheinender Ausgewogenheit zu verbinden.

---

[6] Vgl. Kautzsch S. 317 f. — Zum ursprünglichen Tabernakel etc. vgl. unten Plan Nr. 3; zu Änderungen während der Errichtung des Altares siehe Arens, S. 38.

[7] StAD, Hs. 243 Bd. 16 fol. 24 und 52, orig.; abgedr. bei Kranzbühler S. 301 f.

[8] Vgl. Joseph Braun S. J., Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung, II. Bd., München 1924, S. 272 f.

Die Pläne für den Hochaltar sind in der Literatur noch nirgends besprochen worden. Allerdings sind die Zeichnungen verstreut, und durchwegs waren sie bisher nicht identifiziert worden. Bei der Suche nach Material für andere Arbeiten zum fränkischen Barock konnte der Verfasser mehrere Blätter als Entwürfe für Worms bestimmen.

Maximilian von Welsch hatte 1738 ein Altarprojekt vorgelegt. Die Zeichnung ist verschollen, und außer der Erwähnung durch Balthasar Neumann sind darüber keine Nachrichten überliefert. Ebenso sind die Risse oder Modelle wahrscheinlich verloren, für die die Mainzer Hennicke, Hofmann und Zamels bezahlt worden sind. Gustaf Jacob brachte 1934 einen Altarentwurf des Mannheimer Hofbildhauers Johann Paul Egell vermutungsweise mit dem Wormser Hochaltar in Verbindung[9]. Das Blatt ist 1738 signiert und datiert, würde also zeitlich nach Worms passen. Weitere Anhaltspunkte für eine Lokalisierung dorthin sind jedoch nicht gegeben. Wohl trägt die Bekrönung einen Kurhut, doch fehlen bischöfliche Insignien. Die Hauptfigur ist St. Sebastian, während der Wormser Dom St. Peter geweiht ist. Auch wäre der Altar infolge seiner recht geringen Dimensionen vor der hohen Ostapsis des Wormser Domes nicht gut zur Wirkung gekommen. Klaus Lankheit hat die Beziehung dieses Blattes zu Worms mit Recht bestritten.

Zu Neumanns Hochaltar sind fünf Pläne überliefert, die einen willkommenen Einblick in die künstlerische Genesis des Werkes geben. Vier Blätter sind durch den Vergleich mit dem bestehenden Altar sicher zu identifizieren, das fünfte erweist sich ohne Zweifel als Vorentwurf. Keines trägt eine Signatur, und bei keinem ist anzunehmen, daß es dem Wormser Domkapitel vorgelegt worden war. Das dem Bauherrn eingereichte Projekt und die zugehörigen Werkzeichnungen sind nach wie vor verschollen. Eine Liste der Pläne sei — der Übersicht halber — den weiteren Ausführungen vorangestellt:

1. Würzburg, Martin von Wagner-Museum (Kupferstichkabinett), Inv.-Nr. 463 (Mappe 109): Grundriß des Altares in zwei halbseitigen Varianten, mit angedeutetem Mauergrundriß der anstoßenden Teile des Ostchores. Kolorierte Federzeichnung mit Bleistiftskizzen. Ohne Maßstab. 37,5 x 50,6 cm (Taf. 3, 4).

2. Würzburg, Mainfränkisches Museum, Sammlung Eckert LXIV: Grundriß des Altares (mit zwei halbseitigen Varianten für die Anordnung der Stufen) mit Mauergrundriß der anstoßenden Teile des Ostchores. Kolorierte Federzeichnung, Maßstab unbeschriftet. Ca. 46,3 x 68,8 cm. Verbrannt 1945, Reproduktion nach Foto im Kunsthistorischen Institut der Universität Würzburg (Taf. 3, 5).

3. Würzburg, Mainfränkisches Museum, Sammlung Eckert LXV: Aufriß der Altarteile vor und zwischen den beiden rückwärtigen Säulen des Ciboriums, Ansicht einer Figurenbrücke mit Anbetungsengel, Seitenansicht einer vorderen Säule, Grundriß des Ciboriums. Kolorierte Federzeichnung, Maßstab unbeschriftet. Ca. 177 x 68 cm. Verbrannt 1945, Reproduktion nach Foto im Mainfränkischen Museum Würzburg (Taf. 4, 6).

4. Koblenz, Staatsarchiv, Abt. 702 Nr. 6542 (Mappe der unbestimmten Pläne) Blatt 90: Grundriß des Altares mit schematischem Mauergrundriß der anstoßenden Teile des Ostchores. Grau und rot lavierte Federzeichnung. Maßstab in Zoll und Schuh. 25,9 x 35,5 cm (Taf. 4, 7).

5. Bamberg, Staatliche Bibliothek, VIII D (Plansammlung unbestimmter Provenienz) Nr. 52: Grundriß des Altares mit schematischem Mauergrundriß der anstoßenden Teile des Ostchores. Grau, rosa und gelb lavierte Federzeichnung. Maßstab in Schuh. 31,3 x 35 cm.

Alle Pläne zeigen einen viersäuligen Mittelteil mit je einer vorgestellten Flankensäule an beiden Seiten.

Auf Blatt 1, dem Vorentwurf in zwei halbseitigen Varianten, ist ein sechssäuliger Aufbau mit mittlerem Auszug dargestellt (Abb. 4). Der viersäulige Mittelteil bildet im Grundriß einen Kreisbogen, annähernd einen Dreiviertelkreis, der zum Mittelschiff des Domes hin geöffnet ist. Die Flanken bestehen im Grundriß aus Kreisbogenstücken, die aus dem gleichen Radius wie die Mitte konstruiert sind. Sie sind links konkav, rechts konvex geführt. Die Achsen der Säulenbasen und Kapitelle liegen bei den beiden hinteren Säulen des Hauptteils radial, ebenso bei dessen vorderer Säule im rechten Vorschlag. Die beiden vorderen Säulen links sind in Basen und Kapitellen auf den Mittelpunkt des Kreises bezogen, aus dem der Grundriß der Flanke ein Bogenstück darstellt. Basis und Kapitell der rechten Außensäule stehen übereck.

Der Aufbau ist rückseitig in der Mitte mit der Apsiswand verbunden und entfernt sich von dieser in den übrigen Teilen nur geringfügig. Die vorderen Säulen des Hauptteiles überschreiten (links mehr, rechts weniger) die Grenze der Apsis gegen das Chorquadrat. Beide Varianten des Entwurfes sehen das

[9] Gustaf Jacob, Paul Egell, in: Mannheimer Geschichtsblätter XXXV/1934, Sp. 20. Klaus Lankheit (Die Zeichnungen des kurpfälzischen Hofbildhauers Paul Egell, Karlsruhe 1954, S. 76 Nr. 3 und Tf. 3) lehnt eine Zuweisung an Worms ab und erkennt in der Zeichnung ein Projekt für den Hochaltar der Unteren Pfarrkirche in Mannheim.

Vortreten der Flankensäulen in die Ecken des Chorquadrates vor. Ein waagrechtes Gebälk verbindet die Säulen, und das hintere Interkolumnium soll durch einen Auszug bekrönt werden. Der Altartisch steht vorgerückt in der Öffnung des Mittelteils, gleich den vorderen Säulen über die Apsis hinausreichend. Die Stellung des Tabernakels entspricht dem Mittelpunkt des Grundriß-Kreises. Denn die Bleistiftskizze am Grundriß des hinteren Teiles der Mensa deutet wohl das Tabernakel an, während weitere Skizzen in den Interkolumnien die Figurenbrücken betreffen. Die Säulenarchitektur umrahmt die Mensa, ohne mit ihr eine feste Verbindung einzugehen. Hinter dem Altartisch entsteht ein Zwischenraum. Bedingt ist dieser durch den Versuch, den Grundrißmittelpunkt des Aufbaues zugleich zum kultischen Zentrum des Altares zu machen, also das Tabernakel dort aufzustellen. Ob über oder hinter diesem (wie in der Ausführung) ein hoher Aufbau vorgesehen war, der den Ort des Tabernakels betonen sollte, oder ob zwischen den hinteren Säulen, unter dem Auszug, ein Altarblatt oder eine Plastik Platz finden sollte, steht dahin.

Die Architektur des Ostchores ist — wie auf allen Zeichnungen zu Neumanns Hochaltar — nicht genau wiedergegeben, sondern nur in den Umrissen der Innenseite angedeutet. Der Verzicht auf die Darstellung des Mittelfensters der Apsis dürfte mit der Absicht zu begründen sein, dieses zuzusetzen (auf der Innenseite, während es nach außen gewiß hätte bestehen bleiben sollen, um die romanische Fassade unangetastet zu lassen). Vielleicht wollte man Überblendungen vermeiden, oder es war doch ein großes Altarblatt vorgesehen, das das Fenster weitgehend verdeckt und damit überflüssig gemacht hätte. Auch war der Altaraufbau gerade in der Mitte wandfest geplant. Die Apsis und vor allem ihr Zentrum, das Tabernakel, hätten durch die seitlichen Fenster hinreichende Helligkeit gewonnen. Die vorderen Säulen des Hauptteils hätten die Lichtquellen für den Blick aus dem Langhaus teilweise verdeckt, so daß für den Ort des Allerheiligsten der Eindruck indirekter Beleuchtung entstanden und damit ein echt barockes Prinzip verwirklicht worden wäre. Das wohl reich vergoldet zu denkende Tabernakel hätte — umgeben von einem Säulenaufbau, dessen Ausmaße noch gewaltiger als in der Ausführung gewesen wären — einen überirdischen Glanz erhalten.

Indem die Säulenarchitektur des Mittelteiles die Mensa umringt, auch keinen Halbkreis bilden sollte, sondern annähernd einen Dreiviertelkreis, zu dem die vorgestellten Flanken überleiten, wäre der Aufbau allein durch den fehlenden Baldachin von einem viersäuligen Ciborium mit beiderseitig angefügten Flanken zu unterscheiden gewesen. Die „heilige Zelle", die am ausgeführten Hochaltar klar ausgeprägt ist, wird hier vorweggenommen, doch besitzt sie sozusagen kein Dach. Auf den ersten Blick erscheint es vielleicht möglich, die Bleistiftskizze, die eben als Tabernakel interpretiert worden ist, als Gebälkring einer Bekrönung zu verstehen und die vom Zentrum zu den Säulen führenden Striche als Andeutungen von Voluten. Dann wäre bereits auf diesem Vorentwurf der Schritt vom Säulenaufbau mit mittlerem Auszug zum Ciborium vollbracht worden, indem eine in Bleistift angemerkte Volutenbekrönung an die Stelle des in Tusche eingetragenen Auszuges getreten wäre. Doch spricht gegen diese Annahme, daß an den Bleistift-„Ring" kurze Ausläufer angeschoben sind, deren Achsen auf den zu den Säulen führenden Radien liegen. Diese Annexe dürfen als Volutenpilaster gedeutet werden, die das Tabernakel schmücken und auf die Säulen hin ausgerichtet sein sollten. Die Bleistiftstriche zwischen Zentrum und Säulenmitten waren Hilfslinien für die Lagebestimmung der Basen und Kapitelle mehrerer Säulen und der Volutenpilaster am nachträglich skizzierten Tabernakelgrundriß.

Man spürt aus dem Würzburger Vorentwurf ein ehrliches Ringen um das schwierige Problem, das die Wormser Aufgabe (vor allem infolge der Proportionen der romanischen Apsis) dem Architekten stellte. Es wäre denkbar, in dieser skizzenhaften Zeichnung auf grobem Papier eine eigenhändige Arbeit Balthasar Neumanns zu sehen. Die in Bleistift eingetragenen Figurenbrücken und das Tabernakel könnten das Ergebnis von Beratungen sein, die zwischen Neumann und dem in Aussicht genommenen Bildhauer, Johann Wolfgang van der Auvera, stattgefunden hatten. Da eingehende Untersuchungen über die Zeichenweise Neumanns noch fehlen, kann Bindendes zu dieser heiklen Frage nicht gesagt werden, doch dürfte außer Zweifel stehen, daß Neumann als geistiger Urheber dieser Altararchitektur anzusehen ist. Der Vergleich mit den folgenden Entwürfen und mit der Ausführung, für die Neumann als Autor bezeugt ist, läßt diese Behauptung unbedenklich erscheinen. Das Blatt ist jedenfalls vor dem 28. November 1738 entstanden, da Neumann an diesem Tage in Worms die Arbeiten an den architektonischen Teilen des ausgeführten Altares mit den Handwerkern bespricht[10].

Die zeitlich folgenden Entwürfe sind die Blätter Nr. 2 und 3 (Abb. 5 und 6). Das erstere zeigt einen Grundriß, der aus der linken Variante des Vorentwurfes entwickelt ist. Das Mittelteil bildet jetzt einen konzentrischen Kreisbogen (wiederum annähernd einen Dreiviertelkreis) im Halbrund der Apsis. Die Flankensäulen stehen in den Ecken des Chorquadrates, die vorderen Säulen des Mittelteiles auf der Grenze zwischen Chorquadrat und Apsis. Alle Säulenbasen und

[10] Lohmeyer, Briefe S. 96; Keller a. a. O., S. 186; Kranzbühler S. 300.

Kapitelle sind radial ausgerichtet. Die Flanken sind bei konkaver Gesimsführung aus dem gleichen Radius wie das Mittelteil konstruiert. Der Mittelpunkt des Aufbaues ist nicht mehr zugleich die Stelle des Tabernakels, sondern die Kantenmitte des Altarantrittes. Der Altartisch mit konkaver Vorderseite ist an die beiden hinteren Säulen angeschoben. Er trägt ein Kastentabernakel und dahinter einen Aufbau in der Form eines kleinen Ciboriums. Dessen Grundriß, ein Oval, ist aus zwei verschiedenen Radien entworfen.

Die Säulenarchitektur hat sich von der Wand vollständig gelöst und bietet einem Umgang Raum, der nach vorn durch die seitlichen Altarflanken abgeriegelt wird. Das Mittelteil wird dadurch im Grundriß kleiner als in dem Vorentwurf, erhält jedoch weit stärker als vorher den Rang einer selbständigen Zelle, gleichsam einer zweiten (inneren) Raumschale der Apsis. Dieser Eindruck wird durch die konzentrische Grundrißbildung gefördert. Allerdings ist nunmehr die Verbindung von Konstruktions- und Kultmittelpunkt aufgegeben worden. Dieser Verzicht ist kompensiert, indem der Ort des Tabernakels durch einen dahinter hochragenden Aufbau betont wird. Die Gestalt dieses kleinen Ciboriums ist aus Plan Nr. 3 (Abb. 6) näher ersichtlich. Dieser Entwurf, der im Grundriß auf die Wiedergabe des Gebälkes verzichtet, gibt Aufschluß über den Aufriß, der der Ausführung bis auf Details entspricht (wenn die Flankenansätze auf dem Grundriß gerade zu verlaufen scheinen, so liegt das daran, daß das 1945 verbrannte Blatt bei der Aufnahme an den Rändern gebogen war).

Auf den Plänen Nr. 2 und 3 ist zwar keine Volutenbekrönung des Aufbaues dargestellt, doch ist sie mit Sicherheit anzunehmen, denn ihre Sockel sind auf dem Aufriß wiedergegeben. Auch stimmen diese Pläne mit der Ausführung so weitgehend überein, daß anzunehmen ist, die Volutenbekrönung sei hier jedenfalls vorauszusetzen. Neumann hat den entscheidenden Schritt vom Säulenaufbau mit Auszug (im Vorentwurf) zum Baldachin-Ciborium (in der Ausführung) vollbracht. Durch das weite Abrücken des Hochaltars von der Wand und durch die hohe Bekrönung des Ciboriums wird dieses noch stärker, als es seinem Typus ohnehin eigen ist, zur abgesonderten heiligen Zelle. Das Ciborium gewinnt einen doppelten Bezug — zum einen auf die Architektur des Chores als „innere Raumschale" der Apsis, zum anderen auf das Tabernakel, das es wie eine riesige Hülle umgibt.

Neumann bringt jedoch hier kein „reines" Ciborium (auch nicht, wenn man den Begriff auf die halbkreisförmigen Baldachin-Altäre des 18. Jahrhunderts ausdehnt). Ein Ciborium ist immer ein eigenständiges Altarwerk, das keine Verbindung mit der umgebenden Architektur eingeht, es sei denn als sogenanntes „angelehntes Ciborium". Neumann fügt ihm auf beiden Seiten Flanken an. Auf dem Vorentwurf war versucht worden, der Wormser Aufgabe mit einem sechssäuligen Aufbau mit Auszug gerecht zu werden. Neumann war mit dieser Lösung offenbar nicht zufrieden, denn er verwarf sie. Den Gedanken des mittleren Säulenrunds und der ausgreifenden Flanken aber ließ er fruchtbar werden, indem er die dem Vorentwurf zugehörigen Flanken einem Ciborium zuordnete. Dessen führende Rolle im Altaraufbau wurde nicht beeinträchtigt, da die Flanken wie aufgeklappte Torflügel erscheinen.

Die romanische Architektur des Ostchores ist auf allen Plänen für Neumanns Hochaltar nur schematisch angegeben. Der innere Umriß des Mauermantels wird eingetragen, ferner sind auf Blatt Nr. 2 in den Ecken des Chorquadrates, wo der Altaraufbau romanische Architekturglieder berührt, Dienste und Pilaster im Grundriß dargestellt. Plan Nr. 2 zeigt außerdem drei halbkreisförmige Nischen, die in die Innenseite der Apsiswand eingreifen. Der Baubestand weist heute keine solchen Nischen auf. Es erscheint unstatthaft, an dieser Eigentümlichkeit des Apsis-Grundrisses vorbeizugehen und die Halbkreis-Eintiefungen so zu deuten, als sei damit lediglich die Lage der Fenster markiert. Plan Nr. 2 enthält den sorgfältigsten Grundriß der an den Hochaltar anstoßenden Chorteile, auch kehren die Nischen auf den Blättern Nr. 4 und 5 wieder (auf Plan Nr. 5 wird der Grundriß der Nischen mit den skizzierten Umrissen der Fenstergewände verbunden, also entsprechen die Halbkreise nicht den Fenstern, sondern liegen offenbar darunter). Daher muß angenommen werden, es sei hier ein Bauzustand der Ostapsis dargestellt, der zur Zeit der Planung des Hochaltars vorlag. Verwandtes zeigt — um nur ein Beispiel zu nennen — ein benachbarter Bau: der Kaiserdom von Speyer. Dort sind in der Unterzone der inneren Wand der Ostapsis halbrunde Konchen angeordnet[11]. Offenbar besaß die Wormser Apsis ähnliche Formen. Wann diese Nischen beseitigt worden sind, wird bei der Besprechung der Umgebung des Hochaltares — Abschnitt V dieser Arbeit — zu erörtern sein.

Zu den Zeichnungen Nr. 2 und 3 bleibt zu sagen, daß die erste vielleicht, die zweite hingegen sicher eine Arbeit des Johann Wolfgang van der Auvera ist, die dieser nach Angaben und Skizzen Neumanns zu Papier brachte. Beide Blätter dürften gegen Ende des Jahres 1738 entstanden sein.

Die Zeichnungen Nr. 4 (Abb. 7) und 5 stimmen untereinander in der Darstellung des Altares überein. Beide Male ist die Baldachin-Bekrönung mit eingetragen. Diese Pläne sind Studienarbeiten aus der Zeit

[11] Vgl. u. a. Franz Klimm, Der Kaiserdom zu Speyer, Speyer 1953, S. 38, Abb. S. 36 und Tafel 36.

um 1740. Wie der Vergleich der Zeichentechnik und der Beschriftung der Maßstäbe mit anderen Entwürfen dieser Künstler zeigt, ist Blatt Nr. 4 eine Arbeit von Johannes Seiz, während Blatt Nr. 5 von der Hand des Würzburger Neumannschülers Johann Michael Fischer stammt[12]. Beide Pläne sind Variationen über das von Neumann angeschlagene Thema „Wormser Hochaltar". Das bestätigt die umgebende Architektur mit den drei Apsisnischen ebenso wie der Typus des Altares und dessen Dimensionen. Der wichtigste Unterschied gegenüber den Entwürfen Nr. 2 und 3 (Abb. 5 und 6) und der Ausführung (Abb. 1 bis 3) ist der Verzicht auf den konzentrischen Grundriß des Ciboriums im Halbrund der Apsis. Das Ciborium erscheint im Grundriß als Oval und ist aus zwei Radien konstruiert: einem größeren, der für das Kreisbogenstück zwischen den hinteren Säulen maßgebend ist (das allein noch konzentrisch zur Apsiswand verläuft), und einem kleineren, der aus je einem Mittelpunkt die beiden seitlichen Interkolumnien des Ciboriums und die beiden Flankenteile bestimmt. Die drei Konstruktionsmittelpunkte des Ciboriums liegen auf einer gemeinsamen Geraden, die senkrecht zur Längsachse des Domes steht. Die Achsen der Säulenbasen und Kapitelle sind in jeder Altarhälfte auf den Mittelpunkt des seitlichen Ciboriumsstückes ausgerichtet. Die Säulen bilden die Gelenkstellen zwischen den einzelnen Kreisbogenstücken des Grundrisses. Der Gebälkreif der Bekrönung ist dem Ciborium entsprechend geformt. Abweichend von den vorhergehenden Entwürfen und von der Ausführung sind auch die vier Altarstufen Kreisbogenstücke. An die Stelle des Kastentabernakels in den Plänen Nr. 2 und 3 ist ein rundes Tabernakel getreten.

Durch seinen gedrückten Grundriß kann das Ciborium in der Apsis restlos Platz finden. Lediglich die äußeren Flankensäulen treten in die Ecken des Chorquadrates vor. Allerdings ist der Aufbau durch die Einführung verschiedener Radien komplizierter geworden. Die Folge der Zeichnungen offenbart in dieser Hinsicht eine fortschreitende Entwicklung. Der Vorentwurf vereinigte den konstruktiven und den kultischen Mittelpunkt, die Blätter Nr. 2 und 3 trennten beide. Auf den Plänen Nr. 4 und 5 schneiden sich im Zentrum im rechten Winkel zwei Achsen, die ihrerseits die Mittelpunkte der Kreise tragen, aus denen die einzelnen Bogenstücke genommen sind. Der Schnittpunkt dieser Achsen ist nur noch zugleich bindend für das hintere Interkolumnium. Die Säulenbasen und Kapitelle haben keinen gemeinsamen Richtpunkt mehr.

Die Aufgabe des einheitlichen Kreisgrundrisses bedeutet für das Ciborium keinen Gewinn. Zwar stehen dessen Säulen nun alle innerhalb der Apsis als dem eigentlichen Altarraum, doch verliert das Ciborium an Tiefe und architektonischer Kraft. Der von Neumann angestrebte Ausgleich zwischen Hochaltar und romanischer Apsis gerät ins Wanken. Auch müssen die Flanken hier den Übergang zwischen Chorquadrat und Apsis allein vermitteln, während bei Neumann die vorderen Säulen des Ciboriums durch ihre Stellung auf und über den Stufen die Grenze zwischen den beiden Raumteilen verschleifen. Der ovale Grundriß des Ciboriums auf den Entwürfen Nr. 4 und 5 ist eine Übertragung der Gestalt des Gehäuses im hinteren Interkolumnium, die auf den Plänen Nr. 2 und 3 verwandten Prinzipien folgte, auf das Ciborium selbst. Das Gehäuse erscheint indessen auf den beiden Studienzeichnungen nicht. Was den Anlaß zu dem auf beiden Plänen (Nr. 4 und 5) gleichen Experiment gegeben hat, ist unbekannt. Die Blätter dürften kaum unabhängig voneinander entstanden sein. Zwei junge Architekten haben hier versucht, sich mit dem von Neumann gegebenen Vorbild auseinanderzusetzen.

IV. Zur entwicklungsgeschichtlichen Stellung

Charakteristisch für Neumanns Wormser Hochaltar ist die Verbindung von Ciborium und Flanken. Sie bot die beste Möglichkeit, der gestellten Aufgabe gerecht zu werden. So konnte zum einen der Hauptteil des Altares Gehäuse für das Tabernakel werden und dabei, einschließlich der Baldachin-Bekrönung, eine Höhe entwickeln, die ihm die führende Rolle im Raum sicherte. Zum anderen war die Gelegenheit gegeben, durch die Flanken den Blick zu fangen und zur Mitte zu leiten, zugleich das Ciborium in dem vorhandenen Baukörper optisch zu verankern. Das Werk ist das erste Beispiel für einen Mischtypus, den Neumann in das deutsche Barock eingeführt hat[13]. Der Hochaltar ist weder allein von älteren Ciborien noch von anderen Säulenaufbauten, die die Mensa umfassen, ableitbar. Seine unmittelbare Vorstufe zeigt der besprochene Würzburger Vorentwurf, Plan Nr. 1 (Abb. 4.) Bereits dieser vertritt den Typus des Säulenaufbaues mit Auszug nicht mehr in reiner Form, sondern leitet zum Ciborium über.

[12] Johannes Seiz ist 1738 als Zeichner in Neumanns Büro nachweisbar, Johann Michael Fischer 1741 (Richard Sedlmaier und Rudolf Pfister, Die fürstbischöfliche Residenz in Würzburg, München 1923, Anm. 151). Über Seiz vgl. Karl Lohmeyer, Johannes Seiz (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen 1), Heidelberg 1914, hier S. 16. Eine Zusammenstellung weiterer Studienzeichnungen Fischers bei Joachim Hotz, Katalog der Sammlung Eckert im Mainfränkischen Museum Würzburg (erscheint demnächst bei der Gesellschaft für Fränkische Geschichte in Würzburg).

[13] Auguste Rivoir, Typenentwicklung des Altares vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiete des Mittelrheins, ungedr. Diss. Frankfurt/Main 1925, S. 79 und 106 f.; Hans Werner Hegemann, Die Altarbaukunst Balthasar Neumanns, Diss. Marburg 1936, Marburg 1937, S. 18 u. 47.

Für den in Worms so stark ausgeprägten „Cella"-Charakter des Ciboriums dürfte der ehemalige Hochaltar der Liebfrauenkirche in Bruchsal Anregungen geboten haben (zerstört 1945; Taf. 5, 8). Dieses achtsäulige Werk nahm die ganze Breite des gotischen Chores ein. Zwei Säulenfolgen waren ineinandergefügt, also gehörte auch dieser Altar einem Mischtypus an. Das Mittelteil mit kräftigem Gebälk und Segmentgiebelstücken bildete ein zu drei Vierteln geschlossenes Rund, in dem Mensa und Tabernakel standen. Über diesen vollzog sich ein Theatrum Sacrum: die Aufnahme Mariens in den Himmel. Die zweite Säulenfolge umgriff die heilige Zelle in flachem Bogen. Der Bruchsaler Altar bot noch kein Ciborium, denn er war nach oben offen. Aber er zeigte den Gedanken der säulenumgebenen Cella auf gerundetem Grundriß. Der Architekt dieses Altares ist unbekannt[14]. Ab 1733 schuf Johann Valentin Götz die Plastiken. Nachdem sich am Altar der Liebfrauenkirche Schäden bemerkbar machten und vor allem die hölzernen Säulen durch marmorne ersetzt werden sollten, besichtigte Neumann das Werk im Frühjahr 1738. Bis 1742 wurde der Würzburger Meister mehrmals um Rat gebeten. Der Bruchsaler Altar war ihm also bekannt, als er seine Entwürfe für Worms zeichnete.

Der Altartypus des Baldachin-Ciboriums war im fränkischen Barock seit 1700 verbreitet. In den Jahren 1701—1703 wurde der für die künftige Entwicklung wichtige Hochaltar des Würzburger Domes errichtet, das früheste Beispiel eines Halbkreis-Ciboriums mit Freisäulen[15]. Auch hier entstand ein für den fränkischen Kunstkreis neuer Typus bei der Aufgabe, einen barocken Hochaltar für einen romanischen Chor zu schaffen. Das Würzburger Vorbild machte Schule, und bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts wurden Altäre als Halbkreis-Ciborien geformt. Eine Abwandlung dieses Typs — mit ausdrücklichem Bezug auf den Würzburger Domaltar — gestaltete Johann Dientzenhofer mit dem Hochaltar des Fuldaer Domes[16]. Er erweiterte dort das Ciborium durch je eine Flankensäule auf beiden Seiten, um den Aufbau zu verbreitern und im Chorbogen zu verankern. Gleichzeitig wird in Fulda der Grundriß des Ciboriums als Dreiviertelkreis ausgebildet. Allerdings liegen hier besondere Gegebenheiten vor, indem der Hochaltar nicht das Ende der Raumachse darstellt, sondern ein lettnerartiges Bindeglied zwischen dem Langhaus und dem dahinter liegenden Chor. In dieser Hinsicht bildet das Fuldaer Werk eine Vorstufe für den Hochaltar der Klosterkirche in Banz, der in seinen umgreifenden Flanken dem Bruchsaler Liebfrauenaltar verwandt ist[17]. Doch fehlt in Banz die „heilige Zelle" in der Mitte, der Blick wird vielmehr weitergeleitet auf das mehrere Meter entfernte Gemälde des Choraltares.

Die Hochaltäre der Dome von Würzburg und Fulda sind Marksteine in der Geschichte der deutschen Altarbaukunst — der eine für die Einführung des Halbkreis-Ciboriums, der andere für das Aufkommen von Mischformen. Fulda ist insofern für Worms wichtig, als hier zum ersten Male das Ciborium mit seitlichen Säulen verbunden wird. Diese werden jedoch nicht vorn, sondern etwa in der Mitte angeschlossen, zeigen also noch nicht die flügelähnliche Wirkung, die für Worms kennzeichnend ist. Auch steht der Altartisch nicht unter dem Ciborium, sondern davor. Dadurch bildet das Ciborium in Fulda nicht die Altar-Zelle, als die es im strengen Sinne verstanden werden müßte. Die sogenannten Halbkreis-Ciborien (wie in Würzburg) können dafür ebenfalls nicht gelten, da sie infolge ihrer Öffnung in ganzer Breite vor allem Bühnencharakter tragen und nicht als ausgesonderter Teilraum wirken. Das Verständnis des Mittelteiles als heilige Zelle ist jedoch entscheidend für Worms und vorbereitet in Bruchsal.

Bei der Frage nach der Stellung des Wormser Hochaltares innerhalb der europäischen Kunst bietet sich, wie bei allen Ciborienaltären des deutschen Barocks, der Hinweis auf Berninis Riesen-„Tabernakel" in St. Peter an[17a]. Im Jahre 1633 ist der gewaltige Aufbau mit den gewundenen Bronzesäulen und der Voluten-Bekrönung fertig geworden. Er hat eine doppelte Aufgabe: den Altartisch aufzunehmen und Markierung des Apostelgrabes zu sein. Darüber hinaus dient er als „Umformer" der Proportionen, vermittelnd zwischen Architektur und Altartisch. Berninis Werk — dessen Kenntnis (durch Stiche) man bei Neumann bedenkenlos voraussetzen darf — kennt noch andere Züge. Es ist Altarzelle und zugleich Rahmenkulisse

[14] Zur Geschichte des Altares vgl. Hans Rott, Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Bruchsal (Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden IX/2), Tübingen 1913, S. 13—16. Die ebd. angeführten Nachrichten aus den Jahren 1723 und 1724 können sich nicht auf den Hochaltar beziehen, da darin von zwei korrespondierenden Altären die Rede ist. Zu Neumanns Beratungen für den Bruchsaler Liebfrauenaltar vgl. auch Hans Rott, Bruchsal, Quellen zur Kunstgeschichte des Schlosses und der bischöflichen Residenzstadt (Beiheft 11 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur), Heidelberg 1914, Nr. 330, 351, 360, 364.

[15] Vgl. Hegemann a. a. O., S. 6 f. und 19.

[16] Über Fulda (mit weiteren Lit.-Angaben und Abb.): Ludwig Pralle, Der Dom zu Fulda (Kirchenführer), München [3] 1958, S. 14 und 24.

[17] Über Banz (mit weiteren Lit.-Angaben und Abb.): (Angelicum Banz), Banz am Main (Kirchenführer), München [3] 1952; Martin Kuhn, Kloster Banz, Königstein/Ts. 1959 (zum Hochaltar S. 9 und Abb. S. 34 und 37).

[17a] Vgl. darüber: Rudolf Wittkower, Gian Lorenzo Bernini, London 1955, S. 19—24 und Tafel IV. — Der Würzburger Domaltar entsteht ausdrücklich nach dem Vorbild des Tabernakels von St. Peter, darüber zuletzt: Joachim Meintzschel, Studien zu Maximilian von Welsch. Veröffentl. der Gesellschaft für Fränkische Geschichte, Reihe VIII/Bd. 2, Würzburg 1963, S. 56 f.

für den Durchblick zur Cathedra Petri. Allerdings kann der Betrachter den Abstand zwischen „Tabernakel" und Cathedra vom Mittelschiff des Langhauses her zunächst nicht recht wahrnehmen, beide scheinen zusammenzugehören. Die Cathedra wirkt wie von hinten an das „Tabernakel" herangerückt.

Berninis Werk ist der Ahnherr der deutschen Barockciborien. Worms teilt mit ihm das Grundschema der Form sowie die Vermittlerrolle zwischen Architektur und Altartisch. Im Grundriß umschreiben die Säulen in St. Peter ein Quadrat, in Worms bildet die „Cella" einen Dreiviertelkreis. Der Wormser Hochaltar steht, was den durch den Aufbau umfaßten Raum angeht, Berninis Schöpfung näher als jene Baldachin-Ciborien, die den seit Würzburg gängigen Halbkreis-Grundriß aufweisen. Neumann stellt in Worms hinter das Tabernakel ein überhöhendes Gehäuse. Dieses wirkte ursprünglich wie eine Thronbekrönung für den in der geweihten Hostie gegenwärtigen Christus. Dabei ist zu beachten, daß das Gehäuse so in den Säulenaufbau eingefügt war, als sei es von hinten herangeschoben. Eine Entscheidung ist schwer zu fällen, doch könnte hierbei die Cathedra Petri vielleicht eine ferne Anregung geboten haben.

Neumann hatte, bevor er den Wormser Hochaltar schuf, den Typus des Ciboriums nicht angewendet. Als Vorstufe dafür ist, außer dem Vorentwurf, ein unausgeführtes Altarprojekt für Gößweinstein, aus den Jahren 1734—1736, zu nennen. In einem Grundriß dieser Wallfahrtskirche ist ein freistehender Hochaltar eingetragen, dessen Aufbau sechs Säulen aufweist[18]. Gegenläufig aneinandergefügte Kreisbogenstücke bestimmen den Grundriß. Die Mensa stößt von hinter her an die vorderen Säulen an. Über den Aufriß des Altares läßt sich nichts Bestimmtes aussagen. Wahrscheinlich sollten die hinteren vier Säulen eine Art Rückwand bilden, vor der die Mensa — flankiert von den beiden vorderen Säulen — stehen sollte. Das Werk hätte dann eine Abwandlung des Portikus-Typus gebracht, bei der die Säulen die Mensa umklammern. An eine Baldachin-Bekrönung ist, aufgrund der Stellung der Säulenbasen, nicht zu denken. Für Worms und für die folgenden Ciborien-Altäre Neumanns ist lediglich festzuhalten, daß in dem Gößweinsteiner Altarprojekt die Mensa zum ersten Male im Schaffen des Würzburger Meisters von einem freistehenden Säulenaufbau umgeben wird.

Das Entscheidende an Neumanns Wormser Hochaltar ist zum einen die betonte Ausprägung des Ciboriums als „Cella", indem der Grundriß über den Halbkreis hinaus erweitert wird, zum anderen das Anfügen von Flanken an die vorderen Säulen. Beides zusammen verleiht dem Werk den Charakter eines aufgeklappten Schreins[19]. Diese Eigenart hat ihre Wurzel nicht in barocken Vorbildern. In dieser so „rokokohaften" Schöpfung Balthasar Neumanns liegt vielmehr ein gutes Stück latenter Spätgotik. Hier erlebt gleichsam der monumentale Flügelaltar seine Auferstehung in barockem Gewand — wenn nicht wortgetreu, so doch im Prinzip. Die Künstler der Gotik hatten in das Zentrum ein Gemälde oder ein Schnitzwerk gestellt, das eine biblische Szene oder eine Heiligenlegende wiedergab. Die geweihte Hostie wurde außerhalb des Altares, in einer Mauernische oder einem Sakramentshaus, verwahrt. Neumann bildet den „Schrein" als Ciborium und gibt dort dem eucharistischen Christus seinen Platz im Tabernakel, und Engel bringen die Ewige Anbetung dar. So ist an die Stelle historischer Schilderungen eine immerwährende sakrale Handlung getreten.

Man kann zugleich noch einen Schritt weiter gehen und den Wormser Hochaltar verstehen als ein riesiges Triptychon, für das die durch Klaus Lankheit definierte „Pathosformel" volle Geltung besitzt[20]. Wichtiger als formale Beziehungen zu anderen Barockaltären erscheint unter diesem Aspekt die große Tat Neumanns, in Worms dem Triptychon als dem „geheiligten Idealtypus des christlichen Altarbildes" (Lankheit) eine Übersetzung in die baukünstlerische Sprache des 18. Jahrhunderts gegeben zu haben. Denn der ganze Aufbau ist, unbeschadet seiner architektonischen Werte, auch zum „Bild" geworden als Darstellung einer permanenten kultischen Handlung.

Der Wormser Hochaltar mit seiner heiligen Zelle, deren Türen einladend geöffnet sind, blieb ein singuläres Werk. Unmittelbare Nachfolge war ihm nicht beschieden. Ausgeführte Altäre Neumanns im Ciborientypus mit Flanken sind die Hochaltäre der Franziskanerkirche in Brühl (1745) und von St. Paulin in Trier (1745/52), ferner von St. Peter in Bruchsal (1746/48)[21]. Der Künstler schwächt in diesen Schöpfungen seine Wormser Ideen stark ab, denn der Grundriß des Ciboriums erreicht allenfalls noch den Halbkreis, während die Flanken verkürzt werden.

---

[18] Mainfränkisches Museum Würzburg, Sammlung Eckert Nr. 189. Vgl. Alfred Schädler, Landkreis Pegnitz (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Oberfranken II), München 1961, S. 194 und Abb. 116. Bei Hegemann a. a. O., S. 33 f. und 59 (Abb. 4) wird der Altargrundriß unzutreffend analysiert, und der als zugehörig bezeichnete Aufriß (ebd. Abb. 20) läßt sich nicht damit in Verbindung bringen.

[19] Rivoir a. a. O., S. 107, weist darauf hin, daß Neumann in Worms „das geschlossene System des Ziborienaltares gleichsam aufklappt".

[20] Klaus Lankheit, Das Triptychon als Pathosformel (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-histor. Klasse 1959/4), Heidelberg 1959, hier S. 13 ff.

[21] Hegemann a. a. O., S. 23—29 u. 59, Abb. 14—17; Katalog der Balthasar-Neumann-Gedächtnisschau, Würzburg 1953, S. 63 f.; zu Brühl Trude Cornelius, Der Hochaltar der Franziskanerklosterkirche in Brühl, in: Katalog der Ausstellung „Kurfürst Clemens August", Brühl 1961, S. 124—126 und Tafel 96.

Das Ciborium verliert seine schreinhafte Geschlossenheit, und die Flanken können nicht mehr als Torflügel, sondern nur als seitliche Ausläufer des Aufbaues verstanden werden und bilden (außer in Bruchsal) dessen Verstrebungen mit der Wand. Die triptychonhafte Erscheinung des Wormser Altares wird nicht mehr erreicht. Eine Zeit, die einheitliche Innenräume der Kirchen anstrebte, konnte einen Altaraufbau, der eine eigene Zelle umschließt, nicht mehr hervorbringen. Die Kombination von Ciborien (die sich in ganzer Breite öffnen und folglich nur sehr bedingt diesen Namen verdienen) und Flanken lebte indessen weiter, doch wurden diese Altäre mehr und mehr zu Gerüsten, die architektonischer Kraft entbehrten[22].

Der Hochaltar des Wormser Domes darf zu den sakralsten Werken der deutschen Altarbaukunst gerechnet werden. Hier ist ars sacra in des Wortes tiefster Bedeutung. Selten konnte ein Kunstwerk eine so schwesterliche Verbindung mit dem christlichen Kultus eingehen und seinem geheiligten Zweck besser entsprechen. Neumann hat hier, als er zum ersten Male den Typus des Ciborienaltares anwandte, sogleich einen Gipfel erstiegen.

V. Die Umgebung — Barock und Rokoko in den Ostteilen des Domes

Für das 17. und 18. Jahrhundert waren mittelalterliche Gebäude bestaunenswerte Altertümer. Man hielt sie in Ehren, sofern sie den Ansprüchen an räumliche Größe und Helligkeit genügten und bequem benutzt werden konnten. Wenn sie im Inneren eng und finster waren, im äußeren Aufbau unansehnlich und womöglich gar schadhaft, so trachtete man danach, sie umzugestalten oder durch einen Neubau zu ersetzen. Der Wormser Dom war von monumentaler Gestalt, innen weiträumig und recht hell, seine starken Mauern hatten den Brand von 1689 mit leidlichen Schäden überstanden; zerstörte Dächer und Gewölbe ließen sich erneuern. Keinem Baumeister des Barocks wäre es in den Sinn gekommen, ein so achtunggebietendes Zeugnis deutscher Kunst und Geschichte ohne zwingende Gründe abzureißen. Doch einen Mangel hatte der Bau: sein schmuckloser Innenraum widersprach der prunkgewohnten Frömmigkeit der Zeit. Die Wormser Domkapitulare und Fürstbischöfe müßten ihrer Epoche völlig fremd gewesen sein, wenn sie niemals den Wunsch verspürt hätten, dem Inneren der Kathedrale ein neues Festgewand zu verleihen. Doch in dem immer wieder von Kriegen heimgesuchten Gebiet fehlten die Geldmittel, um solche Gedanken — die als gewiß vorhanden gewesen angenommen werden dürfen — in die Tat umzusetzen. Da man sich mit Teillösungen begnügen mußte, wurde die Ostpartie, die den neuen Hochaltar aufnahm, schrittweise verändert und durch kostbare Ausstattungsstücke bereichert. In den übrigen Teilen des Domes blieb es (abgesehen von Kanzel und Gestühl) bei einzelnen Figuren, Grabdenkmälern und kleineren Nebenaltären[23]. Nur die Marienkapelle, früher Kapelle St. Aegidii, erhielt umfangreicheren, nicht mehr vorhandenen Rokokoschmuck.

Über die bauliche Wiederherstellung nach dem Brand im Jahre 1689 sind nur spärliche Nachrichten überliefert. Am 3. Mai 1700 wird beschlossen, den Bischöfen und Stiftern, die mit Spenden zum Wiederaufbau des Domes beigetragen haben, zum Dank ein Glasfenster oder Wappen zu widmen[24]. Tags darauf erhält Speichermeister Schrimpf die Anweisung, die Arbeiten an der Nikolauskapelle ruhen zu lassen; er soll statt dessen „das neben chor und Xkuppel zu bauen anfangen". Gemeint sind ein Querhausarm und die östliche Vierungskuppel. Am 3. Mai 1702 berät man über eine Anfrage des Domscholasters, „den dhomb in tach zu bringen, auch die glaßfenster im chor verfertigen zu laßen". Das Dach soll „oben zugeschlagen werden . . . , in übrigen aber mit ferneren angestanden werden". Für die folgenden Jahre, bis 1722 einschließlich, fehlen die Protokolle. Offenbar wurde der Wiederaufbau zum größten Teil in den beiden ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts durchgeführt. Im folgenden Text sollen allein die Arbeiten an den Ostteilen besprochen werden.

Am 27. August 1723 ist im Domkapitelsprotokoll die Rede von einem „überschlag sambt riss, eines ahn den chor im dhomb zu machenden unterschlags und gerembs"[25]. Kranzbühler und Kautzsch erwägen, ohne sich zu entscheiden, ob sich dieser Eintrag auf die Chorbühnen zwischen Vierung und Querhausarmen beziehen könnte. Diese Annahme ist unzulässig, da Zeichnung und Kostenanschlag von einem im Bischofshof tätigen Schlosser aus Koblenz eingereicht werden, der gewiß nicht die steinernen Chorbühnen entworfen haben wird. Auch durch den Wortlaut des Protokolls ist ein solcher Bezug unmöglich. Ein Unterschlag ist eine Abdeckung aus Blech, mit der man Gesimse oder Fensterbänke vor der Witterung schützt, während der Ausdruck „gerembs" Gitterwerk bezeichnet. Die Arbeiten des Schlossers werden zurückgestellt. Am 12. April 1725 aber findet sich eine

[22] Vgl. Hegemann a. a. O., S. 53 f.

[23] Vgl. Kautzsch S. 319 f., 322 f.

[24] StAD Hs. 243 Bd. 12 fol. 57, orig. Zum Folgenden ebd., fol. 62 u. 130, orig. Abgedr. bei Kranzbühler S. 298; vgl. Kautzsch-Illert S. 42.

[25] StAD Hs. 243 Bd. 13 fol. 57, orig. Vgl. hierzu und zum Folgenden: Kranzbühler S. 299 (mit gekürztem Quellenauszug); Kautzsch-Illert S. 43; Kautzsch S. 320 f.

Notiz, nach der bei der Anwesenheit des Domdechanten „das übrige weiters" resolviert werden soll „wegen der im chor von Ihro Hochfürstlichen Gnaden von Münster und Paterborn angeschafften 3 großen fenster"[26]. Vielleicht besteht ein Zusammenhang zwischen dem Angebot des Schlossers und diesen Fenstern, die gestiftet worden waren.

Für die Jahre 1729—1731 und 1735—1740 fehlen wiederum die Protokolle, die Bände 1732—1734 enthalten keine Angaben über die Ostteile. Zu Beginn des Jahres 1741 wird ein neuer Werkmeister angenommen: Georg Endtner[27]. Anfang Oktober 1740 war der Aufbau des neuen Hochaltares vollendet. Vorher muß der Fußboden des Chores erhöht worden sein[28]. Am 6. April 1741 wird beschlossen, den Chorfußboden mit roten und weißen Steinplatten zu belegen. Die diagonal angeordneten Sandsteinplatten gaben dem Boden des Chores ein schachbrettartiges Muster; sie wurden 1934 durch den jetzigen Marmorboden ersetzt.

Gleichzeitig mit der Neugestaltung des Fußbodens, wenn nicht schon bei der Höherlegung des Chores, wird man die drei Nischen in der Apsiswand beseitigt haben. Kranzbühler vermerkt 1906, der untere Teil der Ostchorwände sei verputzt und mit aufgemalten Steinfugen versehen, während oberhalb das echte Quaderwerk zutage trete[29]. Die gleiche Feststellung trifft Kautzsch, unter ausdrücklicher Nennung der Apsiswand, noch in seinem Text, und in einer Anmerkung fügt er hinzu, „seither" sei dieser Zustand gebessert worden, indem man die ursprüngliche Architektur wiederhergestellt habe. Auf mehreren Zeichnungen mit dem Grundriß des Hochaltares (Abb. 5 und 7) sind indessen drei Nischen in der Wand der Ostapsis zu sehen, die heute fehlen. Die Möglichkeit, hier ein unausgeführtes Umbauvorhaben zu vermuten, ist auszuschließen. Eine solche Maßnahme an der von dem Hochaltar verdeckten Mauerzone wäre sinnlos gewesen. Praktische Erwägungen und der Hinweis auf Speyer lassen vielmehr vermuten, daß die Nischen zum ursprünglichen Baubestand der Apsis gehörten. Kautzsch weist darauf hin, es habe 1689 im Ostchor nur unten gebrannt, indem man dort gelagertes Mobiliar angezündet hatte[30]. Dabei werden die Quaderverkleidungen der Nischen besonders gelitten haben. Vor der Reparatur, d. h. vor dem Zusetzen der Nischen, wird man die schadhaften Steine herausgeschlagen haben, so daß der frühere Zustand dieser Wandabschnitte unkenntlich wurde.

Die Erhöhung des Chorfußbodens blieb nicht ohne Folgen für die Türen zu den anschließenden Nebenräumen, Sakristei und Silberkammer. Am 6. April 1741 wird resolviert, von der im letzten Generalkapitel (im Jahre 1740) beschlossenen Versetzung der Sakristeitüren abzusehen[31]. Die Eingänge sollen an alter Stelle bleiben, doch „nach proportion in etwas erhöhet werden". Werkmeister Endtner soll die neuen Dimensionen an die Wand zeichnen. Für die Sakristei wird am 25. August 1741 eine Tür aus Eichenholz in Auftrag gegeben. Die beiden gleichgestalteten Türen besitzen kräftig profilierte Gewände und in leichter Schräge angeordnete Volutenpilaster. Sie sind von gekröpften Segmentbogen bekrönt, die reich ornamentierte Steinkartuschen tragen — geschmückt von Petrus und Paulus, Fürstenkrone und Kurhut. Der Bildhauer ist nirgends erwähnt, der Entwurf für die Türen dürfte, wie Arens feststellt, von Neumann stammen. Die Silberkammer, an der Nordseite zwischen Turm und Querhaus, gehört im wesentlichen der Romanik und Gotik an und wurde (laut der Jahreszahlen auf einigen Fußboden-Ziegeln) um 1711 wiederhergestellt[32]. Das Domkapitelsprotokoll vom 25. August 1741 bezeichnet die Sakristei, an der Südseite, als „neu". Ein großer Teil der Mauern (die unteren elf Quaderschichten) ist jedoch romanisch, der Rest barock erneuert. Wie das Innere zeigt, darf „neu" hier nicht im Sinne von „eben vollendet" verstanden werden, sondern als Unterscheidung gegenüber der „alten" Silberkammer. Die beiden Anbauten dürften etwa gleichzeitig, um 1710, in mehr oder weniger veränderter Gestalt instandgesetzt worden sein.

Besondere Sorge bei den Arbeiten in den Ostteilen galt den Fenstern. Am 6. April 1741 verfügt das Domkapitel, an den Chorfenstern hinter dem Hochaltar seien die „gestelle außzuhauen undt gleich zu machen"[33]. Neumann erteilt dazu seinen Rat. Werkmeister Endtner wird am 25. August 1741 beauftragt, sich in Frankfurt nach den Preisen für Glas zu den Chorfenstern zu erkundigen und ein „model von blech-eissen worin die glasfenster zu sezen" vom Schlosser anfertigen zu lassen und mitzunehmen. Nach weiteren Verhandlungen werden die Fenster im September 1741 bestellt. Auch im Chorquadrat

---

[26] StAD Hs. 243 Bd. 13 fol. 328, orig. Abgedr. bei Kranzbühler S. 299.

[27] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 5, Sitzung vom 17. I. 1741, orig. Kranzbühler S. 303.

[28] Vgl. Kautzsch S. 106 f. Der ursprüngliche Fußboden lag 15 cm tiefer. — Zum Folgenden: StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 26, orig. Abgedr. bei Kranzbühler S. 303, Kautzsch S. 106 f.

[29] Kranzbühler S. 304. Zum Folgenden Kautzsch S. 114.

[30] Kautzsch S. 114 Anm. 8. — Über die Beseitigung der Nischen vgl. auch F. Arens, S. 33.

[31] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 26, orig.; z. Folgenden ebd., fol. 69 f.; abgedr. bei Kranzbühler S. 303. Kranzbühler S. 310; Kautzsch S. 110. Abb. der Türen bei Kautzsch Tafel 50.

[32] Kautzsch S. 172—175. Über die Sakristei ebd., S. 172, und Kranzbühler S. 310 und Anm. 28.

[33] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 26, orig. Vgl. zu den Fenstern, mit Quellenauszügen, Kranzbühler S. 303—305. — Zum Folgenden StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 64, 69 f., 87 f., 91—93. — Nähere Angaben bei Arens, S. 32 f.

werden neue Fenster angebracht[34]. Vorher werden die Fensternischen auf der Innenseite vergrößert, während die Laibungen außen unberührt bleiben. Die Ausführung der nötigen Maurerarbeiten besorgt Werkmeister Endtner.

Neumann wollte dem Hochaltar einen passenden farblichen Rahmen verschaffen. Dazu gehört der rotweiße Plattenbelag des Chorfußbodens. Am 6. April 1741 beschließt das Domkapitel, das Kreuzgewölbe des Chores sei rot, das übrige aber weiß anzustreichen[35]. Mit „Gewölbe" sind hier die Rippen gemeint, „das übrige" sind die dazwischen liegenden Flächen. Neumann hatte dafür Blau vorgeschlagen, das das Kapitel jedoch in seiner Sitzung vom 5. Juli 1741 zugunsten des weißen Anstrichs ablehnt. Am 25. August wird bestimmt: „Weren die 3. creuzbögen mit rother stainfarb wie auch die gesimbs und begleithungen deren fenstern mit darzwischen gezogenen weißen strichen anzustreichen". Gewölberippen, Fenstergewände und Gesimse sollten also wie aus rotem Sandstein erscheinen. Ob sich dieser Eintrag, wie die vorhergehenden vermuten lassen, nur auf das Chorquadrat bezieht (dann wäre der dritte Kreuzbogen unverständlich), oder ob hier Chorquadrat und Querhausarme gemeint sind (wie Kranzbühler annimmt), läßt sich nicht entscheiden. Am 25. August 1741 wird der Befehl gegeben, die Tüncherarbeiten (und die Maurerarbeiten an den Fenstern) an Endtner zu verakkordieren[36]. Durch die Fassung des Chorjoches erhielt der Hochaltar eine hellere Umgebung, die ihn besser zur Wirkung kommen ließ, ohne einen zu harten Bruch zwischen den Ostteilen und dem übrigen Raum herbeizuführen.

Das Gewölbe der Apsis war von diesen Maßnahmen nicht betroffen worden. Auf dieses vor allem bezieht sich eine Nachricht vom 30. Juni 1742[37]: Der Domdekan berichtet, einige Kunstmaler aus Mannheim hätten sich erboten, „den völligen Chor" auszumalen, und dazu eine Skizze vorgelegt. Die nicht namentlich genannten Künstler fordern 5000 Gulden, und man beschließt, die Arbeit bis zu besseren Zeiten zurückzustellen. Die Malerei sollte erreichen, „dem newen hohen altar ein so besseres ansehen zu machen, auch einiger massen wegen des gar zu großen durch die fordere chor fenster hereinfallenden lichts die dardurch im prospect veruhrsachende verblendung zu benehmen". Die erwähnte Überstrahlung wird gemildert, indem man 1748 grüne Leinenvorhänge an den Chorfenstern anbringt[38]. Der Chor besaß eine Uhr, deren Zifferblatt über dem Hochaltar angebracht war. Ein Maler Seekatz hatte es im Zeitraum zwischen 1738 und 1746 vergoldet und staffiert.

In der Sitzung vom 17. November 1741 hatte das Domkapitel verfügt, „dem Stuckadurer" sei sein Lohnrückstand von 10 Gulden zu bezahlen[39]. Dieser Eintrag darf nicht dazu verführen, an den Gewölben oder Wänden irgendwelche Stuckaturen zu vermuten. Vielmehr handelt es sich um Nebenarbeiten an den Marmorteilen des Hochaltares. Es gibt, außer der eben erwähnten Stelle, keinerlei Nachrichten über Stuckaturen im Wormser Dom.

Zur Geschichte der Umgestaltung der Ostteile gehört auch die Frage der Chorbühnen. Diese stehen beiderseits auf den Sockeln romanischer Chorschranken und haben deren trennende Funktion zwischen Vierung und Querhaus übernommen[40]. In der Wand gegen das südliche Querhaus ist überdies eine romanische Pforte erhalten. Die alten Chorschranken waren sicherlich nicht mutwillig zerstört worden. Als infolge des Dombrandes von 1689 der östliche Vierungsturm einstürzte, dürften sie erheblich in Mitleidenschaft gezogen worden sein. Die Chorbühnen werden in den noch vorhandenen Domkapitelsprotokollen nicht genannt. Als man erwog, ein Chorgestühl herstellen zu lassen, müssen die Bühnen bestanden haben, aber erst 1754 (wie noch dargelegt werden wird) ist vom neuen Chorgestühl die Rede. Die Stilformen der Chorbühnen weisen in die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts[41]. Es wurde bereits festgestellt, daß sich der Eintrag von 1723, betreffend Unterschlag und „gerembs", nicht auf sie beziehen läßt. Sie müssen in den Jahren entstanden sein, für die keine Protokolle mehr vorliegen, also 1706—1722 oder 1729—1731. Ein Zeitansatz um 1720 ist am wahrscheinlichsten. Der Architekt ist unbekannt.

---

[34] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 157, orig. Kranzbühler S. 305 bezieht diesen Eintrag, den er wörtlich zitiert, auf die Fenster an den Stirnseiten des Querhauses. Der Text spricht von Fenstern auf beiden Seiten des Chores, während für die Querhausarme sonst der Ausdruck „Nebenchöre" gebraucht wird.

[35] Dazu und zum Folgenden: StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 26, 64 und 69 f., abgedr. bei Kranzbühler S. 303—305.

[36] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 72, orig., abgedr. bei Kranzbühler S. 304.

[37] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 179 f., vgl. (mit Quellenabdruck) Kranzbühler S. 306.

[38] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 99, orig.; Kranzbühler S. 306; Kautzsch-Illert S. 43. Diese Vorhänge waren bereits Ersatz für ältere, vgl. Arens, S. 33. — Zur Uhr ebd., S. 33. Zur Arbeit des Stuckators ebd., S. 37.

[39] StAD Hs. 243 Bd. 16 fol. 112, orig.; Kranzbühler S. 304.

[40] Kautzsch S. 112.

[41] Kautzsch S. 320. — Unter der nördlichen Chorbühne ist eine Inschrifttafel eingelassen, derzufolge Johann Franz Freiherr von Hoheneck (Domdechant zu Mainz und Senior des Domkapitels zu Worms, gest. 1758) zur Erinnerung an sich und seine Angehörigen „hanc decorationem" herstellen ließ (Kautzsch S. 341, frdl. Hinweis auch von Herrn Prof. Dr. Fritz Arens). Die zugehörige „decoratio" ist nicht zu sehen, über der Tafel hängt jetzt eine Chronosfigur. Sicherlich befindet sich die Plastik, vor allem aber die Inschrift, hier nicht an ursprünglicher Stelle. Jedenfalls für die letztere darf ein Zusammenhang angenommen werden mit einer (nicht erhaltenen) Rokokoausschmückung der Sickingenschen Kapelle =

Die Bühnen werden chorseitig durch das Gestühl vollständig verdeckt. Gegen die Querhausarme besitzen sie je drei Bogenstellungen, von denen die beiden östlichen offene Arkaden bilden, während der westliche Abschnitt jeweils einen Aufgang enthält und bis auf eine rechteckige Tür zugesetzt ist. Die Pfeiler, mit Blüten- und Laubwerk verziert, tragen Kapitelle mit Engelsköpfen. In den Scheiteln der profilierten Bogen sitzen ornamentgeschmückte Schlußsteine, über den mittleren Pfeilern Engelhermen. Die Zwickel über den Bogen weisen Rankenwerk auf. Balusterbrüstungen schließen die Chorbühnen oben ab. Die Chorbühnen sind für die Wirkung des Hochaltars insofern wesentlich, als sie den Blick nicht in die Querhausarme abgleiten lassen, sondern zum Altar hinlenken. — Der praktische Zweck der Chorbühnen bestand in der Möglichkeit, dort Sänger zu plazieren, auch eine Orgel mit dreizehnteiligem Rokokoprospekt wurde dort aufgestellt[41a].

Im Jahre 1738, als Neumann zum ersten Male im Zusammenhang mit dem Hochaltar genannt wird, entsteht der Walburgisaltar im nördlichen Querhausarm[42]. Stifter war Domvikar, Speichermeister und Kellermeister Augstahler. Der Schöpfer des Altares läßt sich nicht ermitteln. Von ihm stammt wahrscheinlich auch das gleichzeitig oder wenig später errichtete Gegenstück, der Nikolausaltar im Südquerschiff. Er wurde bezahlt aus einem Legat des 1729 verstorbenen Kanonikus Franz Rudolf von Hettersdorf und trägt über der Figurennische dessen Familienwappen. Beide Aufbauten sind Wandretabel mit seitlichen Säulenstellungen und geschwungenen Auszügen. Sie sind nur von den Seitenschiffen aus zu sehen und führen in den durch die Chorbühnen abgetrennten Querhausarmen ein recht isoliertes Dasein. Neumann hat auf diese Altäre sicherlich keinen Einfluß genommen.

Wichtig für die Umgebung des Hochaltares wurde der Entschluß, neue Nebenaltäre zu errichten. Das Domkapitel berät darüber unter anderem am 25. November 1749 und nimmt Bezug auf eine Entscheidung vom April 1744, nach der die Altäre „ohne zumaueren deren daran stossenden bögen" an die Pfeiler gestellt werden sollen[43]. Durch diesen Eintrag ist der Beginn der Planungen für das Jahr 1744 gesichert.

Dem Wortlaut der Nachrichten von 1749 zufolge hatte man 1744 bereits das Figurenprogramm weitgehend festgelegt: ein Altar sollte den Gekreuzigten zeigen sowie die Heiligen Sebastian und Rochus, der andere die Seligste Jungfrau und zwei noch zu bestimmende Heilige. Die Erwähnung der Bögen, die nicht zugemauert werden sollen, weist auf die östliche Hälfte des ersten Langhausjoches als Platz der Altäre hin. Wer die Entwürfe von 1744 geliefert hatte, wird nicht gesagt.

Am 11. April 1747 wird wieder über die Nebenaltäre verhandelt[44]. Es liegen „abermahl etwelche rieße" vor, doch findet man, die Altäre würden, wenn man sie an die (westlichen) Pfeiler (der Vierung) setzte, dem Chor und Hochaltar „den prospect verderben". Daher beschließt man, bei Gelegenheit statt dessen zwei neue Altäre in die Nebenchöre, also die Querhausarme, machen zu lassen. Der Domsänger, Baron von Zuckheim, bietet „nochmahlen" an, einen dieser Altäre zu stiften, wenn die übrigen Kapitulare aus eigenen Mitteln den anderen bezahlen würden. Eine Entscheidung wird noch nicht getroffen. Vermutlich waren die Altäre an den Vierungspfeilern zu breit geplant, so daß sie den Einblick in den Chor hinderten. Wahrscheinlich war auch noch nicht ihre Stellung in leichter Schräge vorgesehen, sondern rechtwinklig zur Längsachse des Domes. Wer diese Entwürfe geliefert hatte, geht aus einem Eintrag vom 25. August 1747 hervor[45]: „Hofschreiner von Mayntz überschicket abermahligen rieße, wie die beyde neben althär im dhomb hergestellet werden könnten". Die Resolution darüber wird vertagt. Der Mainzer Hofschreiner ist Franz Anton Herrmann, ein aus Wien zugewanderter und sehr begabter Künstler. Er dürfte durch den Wormser Kapitelssenior und Mainzer Domdechanten Johann Franz Jacob Anton Freiherr von Hoheneck mit dem Wormser Domkapitel in Verbindung gebracht worden sein. Herrmanns Zeichnungen für die Nebenaltäre sind verschollen.

Marienkapelle an der Nordseite des Domes = ursprünglich Aegidienkapelle. Johann Franz von Hoheneck hatte, nach Rückfrage bei Domkapitular von Sickingen, vom Domkapitel am 12. April 1747 „wegen der zu decoriren vorhabender Capellae Sancti Aegidii" die Erlaubnis erhalten, „sein löbliches vorhaben in ausziehrung dieser Capellen nach belieben zu vollstrecken" (StAD Hs. 243 Bd. 17, fol. 22, orig.; vgl. Kautzsch-Illert S. 43). Vorgesehen waren die Ausmalung der Kapelle und die Herrichtung des Altares. Die Inschrift wäre demnach ein posthum errichtetes Mahnmal, ein Bezug auf die Chorbühnen ist unmöglich.

[41a] Der Prospekt ist noch bei Kranzbühler Tafel 2 zu erkennen und wurde bei der großen Domrenovierung leider beseitigt. — Über eine Orgel für den Wormser Dom vgl. Mainzer Zeitschrift 55/1960, S. 98.

[42] Vgl. dazu und zum Nikolausaltar: Kranzbühler S. 300; Kautzsch S. 318 f. und Tafel 135 a und b.

[43] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 254, abgedr. bei Kranzbühler S. 307.

[44] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 20 f., abgedr. bei Kranzbühler S. 306 f. Kranzbühler nennt als Domsänger irrtümlich Johann Philipp von Hoheneck, der jedoch am 27. Juli 1743 gestorben war (frdl. Mitteilung von Frau Gräfin Preysing, Fürstl. und Gräfl. Fuggersches Familien- und Stiftungsarchiv Dillingen/Donau. Die dort verwahrten Archivalien der Familie von Hoheneck enthalten keine Nachrichten über die Wormser Altäre.)

[45] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 49, abgedr. bei Kranzbühler S. 307. Über Herrmann: Thieme-Becker 16/1923, S. 494 f.; Fritz Arens, Meisterrisse und Möbel der Mainzer Schreiner. Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 14. Mainz 1955 (bes. S. 49 f.).

Das Domkapitel hatte guten Grund, die Entscheidung über die neuen Nebenaltäre zurückzustellen. Um die Jahreswende 1746/47 hatte sich nämlich Balthasar Neumann eingeschaltet. Er hatte die bis dahin vorliegenden Entwürfe angesehen und aus Würzburg, am 2. Januar 1747, an den Trierer Kurfürsten und Wormser Fürstbischof Franz Georg von Schönborn geschrieben: „Ich werdte auch für die zwey altär auf der seiten in den domb zu Wormbs einen riß machen, weiln all die mir gewissene concepten nicht haben gefallen undt nicht zu der zihrte der kirchen getroffen sein, welches einsweiln bey seiner Hochwürdten undt gnaden Herrn statthaltern einsweiln [sic!] expliciret, nachdeme dießer riß wirdt fertig sein, werdte selben Ewer Churfürstl. Gnaden unterthänigst überschicken"[46]. Neumann war also nach der Vollendung des Hochaltares mit dem Wormser Domkapitel in Kontakt geblieben. Ein Auftrag, Entwürfe für die Nebenaltäre zu liefern, scheint ihm nicht erteilt worden zu sein. Ihm liegt jedoch daran, die Umgebung des Hochaltares wirkungsvoll gestaltet zu wissen. Zwar war der Fürstbischof für die Ausstattung des Domes nicht unmittelbar zuständig (das war Sache des Domkapitels), aber es dürfte für Neumann ein Akt der Höflichkeit gewesen sein, dem Schönbornfürsten die angekündigten Risse vorzulegen. Andererseits kann Neumann die vorhandenen Entwürfe kaum ohne Wissen des Domkapitels angesehen haben, so daß auch dieses über seine Absichten informiert gewesen sein dürfte. Wann Neumanns Zeichnungen in Worms eintrafen, ist ungewiß, jedenfalls werden sie am 25. August 1747 noch nicht erwähnt.

Der im April 1747 erwogene Gedanke, anstelle der Nebenaltäre an den Vierungspfeilern neue Altäre in den Querhausarmen aufzustellen, wird nicht mehr erwähnt. Glücklicherweise war man davon abgekommen, da man sich damit die Gelegenheit, den Hochaltar durch Nebenaltäre in seiner Wirkung zu steigern, hätte entgehen lassen.

Das Domkapitel hatte an den Nebenaltären offenbar recht wenig Interesse, denn es vergehen über 2 Jahre, bis wieder über die Angelegenheit verhandelt wird. Am 25. November 1749 betrachten die Kapitulare alle vorliegenden Entwürfe[47]. Es sind vorhanden: die (bereits abgelehnten) Risse aus dem Jahre 1744, mehrere Projekte von Franz Anton Herrmann 1747, eine Zeichnung Neumanns und — wie die nächste Beratung zeigen wird — ein oder mehrere Konzepte von Johann Anton Valentin Thoman, dem Mainzer Ingenieur und Architekten (wann Thoman seine Pläne eingereicht hatte, sagen die Protokolle nicht). Man beschließt zunächst, bei dem Conclusum vom April 1744 zu bleiben, also die Altäre an die Pfeiler zu stellen, ohne die anstoßenden Bögen zuzumauern. Ferner bestätigt man das Figurenprogramm von damals (siehe oben) und beabsichtigt, die Altäre aus Geldern zu bezahlen, die Domscholaster Johann Philipp von Hoheneck der Domkirche testamentarisch gestiftet hatte. Deshalb bestimmt man, die beiden noch festzulegenden Heiligen am Marienaltar sollten dessen Namenspatrone St. Johannes und Philippus sein. Vor allem aber entscheidet das Kapitel: „Wurde zum modell diesser altarien der von H. Obristen Neumann zu Würtzburg verfertigte halbe althar rieß erkieset, doch daß sothaner rieß anderst, und statt deren in der mitte und sonsten angemerckten mahlereyen, mit gehauenen figuren eingerichtet werde". Neumanns Entwurf ist verschollen. Er betraf Aufbauten mit Altarblättern. Die „sonsten angemerckten mahlereyen" wird man in Auszügen vermuten dürfen. Der Verbleib der Zeichnungen von Herrmann und Thoman ist leider auch unbekannt, so daß über die verschiedenen Projekte nichts weiter ausgesagt werden kann. Das Kapitel will noch die Meinung des Mainzer Domdechanten und Wormser Kapitelsseniors von Hoheneck, des Bruders des verstorbenen Domscholasters, vernehmen und läßt ihm Nachricht überbringen.

Die Stellungnahme des Johann Franz Jacob Anton von Hoheneck wird am 5. Dezember 1749 besprochen[48]. Er dankt für die Anfrage aus Worms und bittet, ihm einen Auszug der Verlassenschaftsrechnung seines Bruders zu schicken und die Altarentwürfe von Neumann und Thoman beizulegen. Falls die Gelder der Erbschaft nicht reichen sollten, will von Hoheneck auf Abhilfe sinnen. Das Domkapitel beschließt, die gewünschten Unterlagen zu senden. Die weiteren Verhandlungen soll der Wormser Domdechant, Freiherr von Hohenfeld, mit dem Mainzer Domdechanten und Wormser Kapitelssenior von Hoheneck führen. Mit dieser Anordnung enden die Nachrichten über die Vorbereitungen für die Nebenaltäre. Am 21. Mai 1751 berichtet das Mainzer Vicedominats-Protokoll über eine Klage des Mainzer Hofstuckators Johann Peter Jäger gegen den Steinmetzen Dillmann. Dieser hatte die Lieferung eines Marmorsteins verzögert, den Jäger für die Errichtung der ihm verakkordierten Nebenaltäre im Wormser Dom brauchte[49]. Die Ausführung der Altäre war

[46] Archiv des Evangelischen Landeskirchenamts Darmstadt, Ältere Registratur Fasc. 1828 (Akten über die Pfarrei Hofheim/Ried, verbrannt 1944), abgedr. bei Wilhelm Diehl, Die Kirche zu Hofheim im Ried ein Werk Balthasar Neumanns, in: Hessische Chronik. Monatsschrift für Familien- und Ortsgeschichte in Hessen und Nassau, 7. Jhg. 1918, S. 85.

[47] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 254, abgedr. bei Kranzbühler S. 307. — Zu Thomans Mitarbeit vgl. Ferdinand Döbler, Johann Anton Valentin Thoman, in: Mainzer Zeitschrift 10/1915, S. 1—57, hier S. 47.

[48] StAD Hs. 243 Bd. 17 fol. 270, abgedr. bei Kranzbühler S. 307.

[49] Vgl. Heinz Krausse d'Avis, Johann Peter Jäger, in: Mainzer Zeitschrift 11/1916, S. 1—37, hier S. 9; ferner Döbler a. a. O.

also Jäger übertragen worden und 1751 im Gange. Am 25. April 1753 wird über die restlichen Gelder der Hoheneckschen Hinterlassenschaft, nachdem die Nebenaltäre und eine neue Monstranz bezahlt worden waren, verfügt[50].

Über die Besprechungen zwischen den beiden Domdechanten ist nichts bekannt. Die Nachricht vom 5. Dezember 1749, nach der von Hoheneck um die Entwürfe Neumanns und Thomans bittet, deutet an, daß sich dieser an den Beschluß des Domkapitels, Neumanns Riß auszuführen, nicht gebunden fühlte. Der Würzburger Plan ist den Nebenaltären Jägers sicherlich nicht zugrunde gelegt worden. Neumann hatte keinen Erlöser-, sondern einen Kreuzaltar vorgesehen, auch sollten seitliche Figuren angebracht werden. Die Altäre weichen überdies in ihrem Stil so weit von Neumann ab, daß nicht angenommen werden kann, es handele sich um eine veränderte Ausführung der Vorschläge des Würzburger Meisters, indem man die Altarblätter durch Nischen ersetzt und auf die seitlichen Figuren verzichtet habe[51]. Ein Aufriß für einen Altar ist erhalten, der im Aufbau den Wormser Altären gleicht; allerdings steht in der Nische eine Josefsfigur[52]. Man wird in dem Entwurf eine Arbeit Jägers sehen dürfen, zumal dessen Muttergottesaltar in der Frankfurter Liebfrauenkirche, aus dem Jahre 1750, den Wormser Werken sehr nahe verwandt ist[53].

Die Wahl Jägers als Künstler für den Hochaltar dürfte durch Johann Franz Jacob Anton von Hoheneck getroffen worden sein. Dieser hatte vielleicht auch den Mainzer Hofschreiner Herrmann und Johann Anton Valentin Thoman mit dem Wormser Kapitel in Verbindung gebracht. Deren Entwürfe, wie der Vorschlag Neumanns, wurden jedoch nicht verwendet. Die Nebenaltäre stehen schräg vor den westlichen Vierungspfeilern (Taf. 5, 9). Ihre Aufbauten, von Säulen vor Pilastern flankiert, tragen je eine breite Nische unter geschwungenem Architrav. Links steht Christus als Erlöser, rechts Maria mit Sternenreif. Über den Säulen sind Flammenvasen aufgestellt, über dem Architrav halten Engel das Stifterwappen von Hohenecks. Die Auszüge treten zurück und werden bekrönt durch Strahlen- und Wolkenglorien, die links das Auge Gottes, rechts die Taube des Heiligen Geistes umschließen. An den Enden des Gebälks der Auszüge sind Engelkinder mit lebhaften Gebärden angebracht. Das Material ist verschiedenfarbiger Marmor für die Architekturteile, während Figuren und Ornamente aus Holz geschnitzt und vergoldet sind.

Durch ihre schräge Anordnung lassen die Nebenaltäre den Blick von sich abgleiten und lenken ihn zum Hochaltar. Sie haben damit eine ähnliche Funktion zu erfüllen wie die Flanken des Hochaltares. So werden alle drei Altäre zu einer aufeinander bezogenen Gruppe.

Als die Nebenaltäre errichtet waren, fehlte im barocken Ausstattungsensemble der Chorpartie noch das Chorgestühl. Am 3. Dezember 1754 wurde vom Domkapitel beschlossen, die neuen Chorstühle „in loco" machen und das dazu nötige Holz aus dem Lagerhaus am Rhein in den Kreuzgang tragen zu lassen[54]. Am 25. November 1762 beschwert man sich, die neuen Chorstühle würden schlecht und zu selten abgestaubt. Für die Jahre 1755—1760 liegen keine Protokolle mehr vor; während dieser Zeit muß das Gestühl entstanden sein. Da die Nachrichten vom Dezember 1754 die Annahme gestatten, die Anfertigung des Gestühls stehe nahe bevor, kann man an das Jahr 1755 denken. Das Gestühl trägt das Wappen des Kurfürsten von Trier und Fürstbischofs von Worms, Franz Georg von Schönborn, der am 18. Januar 1756 starb. Für die Entstehung des Chorgestühls im Jahre 1755 spricht auch die durch Arens nachgewiesene Stiftung eines silbernen Kronleuchters für den Wormser Dom durch Franz Georg von Schönborn[54a]. Für den in Augsburg bezogenen Leuchter wird im Februar 1757 die Restzahlung geleistet, er war vermutlich 1755 bestellt worden. Das nicht erhaltene, kostbare Stück kann man als abschließende Gabe des Kurfürsten für die Ausstattung seiner Wormser Kathedralkirche verstehen.

Der Schöpfer des Gestühls war vermutlich Franz Anton Herrmann, der Hofschreiner von Mainz, der ab 1760 das prachtvolle Chorgestühl des Mainzer Domes geschaffen hat[55]. Der Wormser Auftrag wäre somit der Mainzer Arbeit vorangegangen, doch hatte

---

[50] StAD Hs. 243 Bd. 18 fol. 107; vgl. Kranzbühler S. 308 und Kautzsch S. 318; Kautzsch-Illert S. 43.

[51] Gleichfalls gegen Neumanns Autorschaft u. a.: Karl Lohmeyer, Friedrich Joachim Stengel (Mitteilungen des Histor. Vereins für die Saargegend XI), Düsseldorf 1911, S. 19; Döbler a. a. O. — Abb. der Nebenaltäre bei Kautzsch Tafel 134.

[52] Mainz, Stadtbibliothek; abgedr. bei Krausse d'Avis a. a. O., Abb. 12.

[53] Krausse d'Avis a. a. O., S. 9, 26 und Tafel VI/4. — Nach Erika Peiper-Diener, Mittelrheinische Barockplastik, in: Mainzer Zeitschrift 24/25, 1929/30, S. 35—38, sind die Figuren des Muttergottesaltars in Frankfurt und der Nebenaltäre in Worms Werke Heinrich Jungs, der unter Jäger tätig war.

[54] StAD Hs. 243 Bd. 18 fol. 315, orig. Vgl. Kranzbühler S. 308 (mit Quellenzitaten); Kautzsch-Illert S. 43; Kautzsch S. 321. Zum Folgenden StAD Hs. 243 Bd. 19 fol. 260, orig.; Kranzbühler S. 308.

[54a] Arens S. 40 in diesem Band.

[55] Thieme-Becker, XVI/1923 S. 494. Ebd. S. 495 wird erstmalig vermutet, Herrmann habe auch das Wormser Chorgestühl geschaffen. Kautzsch, S. 321 Anm. 13, gibt diese Meinung ohne eigene Stellungnahme wieder. — Von Herrmann stammt auch das Chorgestühl des Domes zu Speyer (Entwürfe 1761, Ausführung 1762/63; vgl. Hans Huth, Die Tätigkeit des Mainzer Hofschreiners Franz

Herrmann bereits 1750 für Mainz ein Modell und einen Riß eingereicht. Herrmann lieferte 1747 Entwürfe für die Nebenaltäre des Wormser Domes, und 1762 wird er in Verbindung mit einem „Atzmann" genannt (siehe unten), den der Kurfürst von Mainz und Fürstbischof von Worms, Johann Friedrich Karl Graf von Ostein, der Wormser Kathedrale schenkte. Herrmanns Fähigkeiten für die Gestaltung von Chorgestühlen waren, von Mainz (erste Entwürfe) her, sicher in Worms bekannt; man könnte auch hier wieder an den Dechanten von Hoheneck (gest. 1758) als Mittler denken.

Das Chorgestühl füllt auf beiden Seiten den Abstand zwischen den Vierungspfeilern, die es mit seinen vorschwingenden Enden zu einem kleinen Teil übergreift[56]. Die Rückwände des Gestühls lehnen sich an die Chorbühnen an und verdecken diese vollständig. Östlich sind Flügeltüren eingebaut, die in die Querhausarme führen. In der hinteren Reihe sind jeweils vierzehn Sitze untergebracht, denen ebenso viele Felder im Dorsale entsprechen. Eine zweite Sitzreihe, mit Durchgängen in der Mitte und an den Seiten, enthält je zehn Plätze. Vor den östlichen Teilen dieser Reihen sind Pultbänke angebracht, die im oberen Bereich zartes Gitterwerk tragen, während die Felder darunter von je drei Reliefs eingenommen werden: Christus zwischen Matthäus und Markus, Maria zwischen Lukas und Johannes. Die Pultbänke haben einen bauchigen Querschnitt und Rocailledekor. Das Gesims, das die Reliefzone abschließt, ist in kräftigen Wellen bewegt. Die vorderen Sitze sind um eine, die hinteren um zwei weitere Stufen erhöht.

Die Felder des Dorsale werden von schlanken Volutenpilastern begrenzt, die ein Gesims tragen, dessen geschwungene Formen rhythmisch wechseln. Die Pilaster besitzen versenkte Innenfelder, die Wandabschnitte dazwischen eingetiefte Rahmen mit sehr lebhaften oberen Rocaille-Abschlüssen. Über der hinteren Sitzreihe wölbt sich ein Baldachin mit Lambrequins vor. Den Pilastern des Dorsale entsprechen im Baldachinbereich teils Voluten, teils Karyatiden, die Zwischenfelder tragen dort leichtes Rahmenwerk. Pilaster mit asymmetrischen Kapitellen und Karyatiden flankieren die östlichen Flügeltüren. Das Gesims über dem Baldachin erfährt in kurzen Abständen flache Brechungen. Es ist versehen mit beiderseits je fünf Domherrenwappen (je zwei weitere unter dem Baldachin) und je einem Wappen Franz Georgs von Schönborn — gestützt von leichten Voluten, begleitet von Putten mit bischöflichen Insignien.

Die Attika, von Vasen bekrönt, läßt in der Führung ihres Abschlusses die Bewegung ausklingen, die in größter Lebhaftigkeit am Gesims der vorgestellten Pultbänke einsetzt und dann am Dorsale und am Hauptgebälk immer schwächer wird. Die Felder der Brüstung weisen in flachem Relief, umgeben von zarten Rahmen, Musikinstrumente auf. Über den Türen sind prächtige Kartuschen angebracht, die im Süden St. Petrus, im Norden das bischöflich-wormsische Wappen zeigen; daneben gestikulieren heitere Engelknaben. Das Gestühl ist aus Eichenholz gefertigt, Figuren und Ornamente sind vergoldet.

Das Gestühl zeigt hohen Adel der Proportionen bei zurückhaltender Formgebung; es ist ein dienendes Glied der Ausstattung, das auf eine laute eigene Stimme verzichtet und gerade dadurch für das Gesamtbild des Chores so wesentlich ist. Das Mainzer Chorgestühl ist im Dekor reicher und im Umriß bewegter[57]. Doch gibt es verbindende Momente: das Mainzer Hauptgebälk ist den Pultbankgesimsen in Worms eng verwandt, der Dekor besitzt viele Gemeinsamkeiten, die Karyatiden sind sehr ähnlich. So spricht vieles dafür, in Herrmann den Schöpfer des Wormser Gestühls zu sehen. Vor dem Hochaltar stehen zwei Chorpulte, die zeitlich und stilistisch mit dem Chorgestühl übereinstimmen[58].

Im Jahre 1770 gab das Domkapitel drei Pulte, „pro Epistola, Evangelio et Choralibus", in Auftrag, die „gantz glatt" sein sollten[59]. Zu dieser Bestellung gehört wahrscheinlich das Lesepult in der Vierung, während die beiden anderen Arbeiten verschollen sind. Ein silberner „Atzmann" (ein Lesepult in Gestalt eines Diakons, der ein Buch hält oder dessen Auflage stützt) war 1762 von dem Mainzer Kurfürsten und Wormser Fürstbischof Johann Friedrich Karl Graf von Ostein gestiftet worden. Hofschreiner Herrmann in Mainz hatte den Entwurf dafür geliefert. Das Werk ist nicht mehr vorhanden und gehört wahrscheinlich zu dem Wormser Aderlaß nach der französischen Revolution.

Anton Herrmann für die Ausstattung des Speyerer Domes, in: Mainzer Zeitschrift 56/57, 1961/62, S. 189 f.). Ferner dürfte das Chorgestühl von St. Peter in Mainz sein Werk gewesen sein (August Schuchert, Kleine Führer durch die Mainzer Kirchen, Nr. 4 St. Peter. Mainz o. J., S. 11; Fritz Arens, Meisterrisse, S. 50). — Über das Mainzer Domchorgestühl zuletzt: Fritz Arens, Weitere neuentdeckte Entwürfe zum Mainzer Domchorgestühl. In: Universitas. Festschrift für Bischof Dr. Albert Stohr. Mainz 1960, S. 324—329.

[56] Abb. bei Kautzsch, Tafel 138—140.

[57] Abb. des Mainzer Chorgestühls u. a. bei Rudolf Kautzsch, Der Mainzer Dom und seine Denkmäler, Frankfurt/Main 1925, S. 36 und Tafel 230—232.

[58] Kautzsch S. 322; Abb. ebd., Tafel 140.

[59] Zu den Pulten Kranzbühler S. 308; Kautzsch-Illert S. 44; Kautzsch S. 322 und Tafel 140 d. — Zum „Atzmann": Kranzbühler S. 308; Kautzsch-Illert S. 43; Kautzsch S. 322; Fritz Arens, Der silberne Atzmann im Wormser Dom. In: Der Wormsgau, II/1943, 385 f.; ders., Meisterrisse, S. 56 (Nr. 138 a). Über den Begriff „Atzmann" vgl. Otto Schmitt in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I/1937, Sp. 1220—1223.

Die Ausstattung der Ostteile des Wormser Domes im 18. Jahrhundert zog sich über rund zwei Jahrzehnte hin. Mächtiger Auftakt war der monumentale Hochaltar. Alle folgenden Arbeiten haben Bezug auf dieses große Werk des Würzburger Meisters: der neue Bodenbelag in wechselnden Farben, der Anstrich der Gewölbe und anderer Architekturteile, auch die Türen zu Sakristei und Silberkammer, mit denen das Barock in die romanischen Mauern des Domes eingreift und den neuen Ausstattungsteilen um so festeren Halt im Raumbild gibt. Die Nebenaltäre wirken als Vorposten des Hochaltares, zu dem sie den Blick lenken. Alle diese Schöpfungen entstanden zu Lebzeiten Balthasar Neumanns, der immer wieder seinen Rat erteilte. Später bildet das neue Chorgestühl das Ende des Vorhabens; es erscheint als Bindeglied zwischen den Nebenaltären und dem Chorjoch und trägt auch in die Vierung den Glanz des Rokokos. Die letzte Lücke in der Umgebung des Hochaltares war geschlossen.

DIE ERRICHTUNG DES HOCHALTARS IM WORMSER DOM

Von Fritz Arens

Nach der Pfalzverwüstung von 1689 war der Wormser Dom von fast allen Ausstattungsstücken entblößt. Starke Zerstörungen an den unteren Blendbogen des Westchores zeigten beispielsweise, daß hier große Mengen von Holz verbrannt sind[1]. Die große Armut des Bistums verhinderte, daß der Dom bald wieder mit neuem Mobiliar versehen wurde. Man war zunächst froh, ihn wieder unter Dach zu bekommen, was ein Riesenunternehmen darstellte. So war es milden Stiftungen überlassen, eine neue Ausstattung zu beschaffen. Es war die nächstliegende Aufgabe, das kultische Zentrum des Baues wiederherzustellen und einen den Raum beherrschenden Hochaltar zu errichten. Ein provisorischer dürfte 1711 schon bald nach der notdürftigen Herstellung des Domes geweiht worden sein[2].

Der Stifter des Hochaltars, der sich glücklicherweise bis in unsere Tage erhalten hat, ist Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg[3], der neben vielen anderen Würden seit 1694 Fürstbischof von Worms war und sich die größten Verdienste um den Aufbau der kirchlichen Gebäude und die Kräftigung des fast ruinierten Wormser Bistums erwarb. Im Kodizill vom 5. April 1732 heißt es: „So ist unser Will und Mainung, daß sothaner bey Unserem Todtsfall sich befindende Vorrath" (ergänze noch den vorhergehenden Satz: „theils an bahrem Geldt, und theils an Wein, getraidt und anderen, auch außständigen Einkünften) nach vorhin abhalten Schulden, alles ad pios usus, und zwar folgender Gestalt ahngewendet werden solle, daß zum Ersten davon das hohe Altar in Unserer uhralten Dhombkirche in besseren Stand gestellet, auch dazu ein zierlich und herrlicher Ornat für die Festa majora angeschafet"[4]. Es würde sich lohnen, einmal das Mäzenatentum von Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg in Zusammenhang zu schildern. Gewiß ist der Wormser Hochaltar erst ein Jahrzehnt nach seinem Tode fertig geworden, aber er hat doch immerhin in seinem Testament an die Ausschmückung eines seiner Bischofsdome gedacht. Allein in den drei Jahren seiner Regierung als Mainzer Kurfürst (1729—32) begann er den Neubau der Deutschordenskommende mit den besten süddeutschen und Mainzer Künstlern[5]. Als Hochmeister des

[1] R. Kautzsch — F. M. Illert, Der Dom zu Worms. Berlin 1938, Tafel 82. — Im Dom befindet sich ein kleines Marienbild, das nach einem auf der Rückseite angebrachten Zettel allein den Dombrand von 1689 unbeschädigt überdauerte (Kautzsch, Dom S. 326).

[2] In dem nur in Abschriften erhaltenen Liber consecrationum des Mainzer Weihbischofs von Jungenfeld ist für den 11. IX. 1711 eine Hochaltarweihe zu Ehren der Hl. Stephan, Lorenz, Johann d. T. und Katharina verzeichnet, am gleichen Tag eine Weihe zu Ehren der gleichen Patrone in Mainz-Gonsenheim. Hier liegt ein Flüchtigkeitsfehler vor, bei dem Abschreiben dürften das Datum und die Patrone von Gonsenheim sich in die Wormser Spalte eingeschlichen haben. Außerdem konnte der Weihbischof nicht am gleichen Tage an zwei so weit entfernten Orten tätig gewesen sein (A. Gottron, Beiträge zur Gesch. des Mz. Weihbischofs Joh. Edmund Gedult von Jungenfeld: Archiv f. mittelrhein. Kirchengesch. 9, 1957, S. 101). Trotzdem ist eine Weihe 1711 in Worms durchaus wahrscheinlich, weil der Dom bis dahin in benutzbarem Zustand gewesen sein dürfte, vergl. die Inschrift von 1711 im Laurentiuschor = Westchor.

[3] G. Sofsky, Das Testament des Wormser Fürstbischofs Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg: Archiv für mittelrhein. Kirchengesch. 14, 1962, S. 470. — Ein Teil seines Testaments für den Deutschorden s. bei F. Arens, Beiträge zur Kunstgesch. u. Gesch. des Mainzer Deutschordenshauses: Mainzer Zts. 56/57, 1961/62, S. 93.

[4] Fortsetzung s. unten bei der Schloßkapelle.

[5] Ausführlich darüber: A. Schlegel, L. v. Döry, F. Arens u. H. Hartmann: Mainzer Zts. 56/57, 1961/62, S. 1—124.