

Georg Schelbert

Zeigen und Bewahren. Die barocke Heilig-Rock-Kapelle am Trierer Dom im Kontext der künstlerischen Konzepte ihrer Zeit, insbesondere im Vergleich mit der Kapelle des Heiligen Grabtuches in Turin.¹

Erschienen 2018 auf ART-Dok

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-57995

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00005799>

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2018/5799>

¹ [Dieser Beitrag wurde für den zur Ausstellung „Das Gewand“ (Museum am Dom Trier, 23. März bis 19. August 2012) geplanten Katalog erstellt. Der Text wurde Ende 2011 abgeschlossen und inhaltlich nicht verändert.]

Für Hinweise und Diskussion des Textes danke ich Martin Raspe und Claudine Moulin; für Planmaterial und Informationen zum aktuellen Stand der Wiederherstellungsarbeiten der Turiner Kapelle danke ich Maria Feroggio vom *Cantiere di restauro e riabilitazione della Cappella della Sindone*, Turin. Ebenso danke ich den Teilnehmern des im Sommersemester 2011 an der Universität Trier durchgeführten Seminars zum Thema der baulichen Veränderungen des Trierer Domes im Zusammenhang mit den Heilig-Rock-Wallfahrten, Maria Kleine Jäger Sophie Krieger, Stefanie Raupach, Caroline Remy, Elisabeth Sgraja, Frank Schille, Ying Zhang und Magdalena Zietkiewicz, für Referatsbeiträge und anregende Diskussionen. Dem Direktor des Museums am Dom Trier, Markus Groß-Morgen, mit dem das Seminar gemeinsam durchgeführt wurde, danke ich außerdem für Hinweise und der Bereitstellung von Planmaterial.

Die Verehrung des Heiligen Rocks in Trier fand ihren sichtbaren Ausdruck in der sogenannten Heiltums- oder Heilig-Rock-Kapelle, die im Osten an den Dom anschließt und im Jahr 1708 vollendet wurde (Abb. 1). Ihre Errichtung fiel in eine Zeit, in der der Heilige Rock gar nicht in Trier aufbewahrt wurde. Wegen der ständigen Kriegsgefahr befand er sich bereits seit Jahrzehnten fast ununterbrochen auf dem Ehrenbreitstein bei Koblenz und kehrte erst 1810 dauerhaft wieder nach Trier zurück. Offenbar wurde bei Fertigstellung der Kapelle die baldige Rückführung der Reliquie erwartet, denn man bestellte in Augsburg einen monumentalen Silberschrein, der bis 1734 fertiggestellt wurde. Dieser in den Jahren der französischen Revolution wieder eingeschmolzene Schrein hätte den Rock permanent in den Fokus der Öffnung zum Hochchor stellen sollen. Da der Heilige Rock auch nach seiner Rückkehr im 19. Jahrhundert zunächst nicht in ihr aufbewahrt wurde,² blieb die Kapelle in ihrer künstlerischen Gestaltung weiterhin ein Zeichen, ohne das Bezeichnete zu enthalten. Erst seit 1974, seit der jüngsten umfassenden Restaurierung der Kapelle und der Überführung des Heiligen Rocks, erfüllt die Kapelle die ihr zuge dachte Funktion zumindest teilweise. Sie dient seither der Aufbewahrung der Reliquie, die nun in einem Glasschrein in der Mitte des Raumes lagert. Auf eine „barocke“ Inszenierung im Fokus der Öffnung wurde jedoch verzichtet. Dennoch kommt das Spannungsverhältnis zwischen dem offenen Zeigen und dem verschlossenen Bewahren auch heute noch deutlich zum Ausdruck. Diese beiden entgegengesetzten Funktionen sind charakteristisch für alle Schatzkammern und Heiltumskapellen und die Barockzeit hat immer wieder ausgefallene künstlerische Lösungen dafür gefunden, diese Ambivalenz zu gestalten. Die Trierer Heilig-Rock-Kapelle ist ein herausragendes Beispiel dafür.



Abb. 1 Ansicht der Heilig-Rock-Kapelle von Nordosten
(Foto: Amt für kirchliche Denkmalpflege Trier, Rita Heyen)

2 Vgl. die Aufstellung der Aufbewahrungsorte des Heiligen Rocks von Mario Simmer (geplanter Beitrag für den Ausstellungskatalog „Das Gewand“) sowie die Anm. 9 u. 10.

Die Baugeschichte der Kapelle kann kurz gehalten werden, da das Bekannte bereits an verschiedenen Stellen ausgeführt wurde und rasch zusammengefasst ist.³ Das 1687 in kriegerisch unruhigen Zeiten begonnene Bauprojekt am Ostchor führte zunächst zur prachtvollen Ausgestaltung der Chorapsis mit einer altarartigen Schauwand. Erst nachdem diese fertiggestellt war, folgte der Bau der eigentlichen Kapelle, die durch eine axiale Öffnung mit dem Dominneren verbunden ist. Beide Bauteile gehören jedoch einer gemeinsamen Planung an und bilden eine Einheit.⁴ Der Entwurf geht wohl vollständig auf den aus Solothurn stammenden und in Frankfurt arbeitenden Bildhauer Johann Wolfgang Frölicher⁵ zurück, auch wenn der Kapellenbau nach seinem Tod von anderen Baumeistern ausgeführt wurde.⁶ An Frölichers Autorschaft ist aufgrund des Vergleichs mit anderen Werken von seiner Hand und mangels alternativer Zuschreibungsmöglichkeiten kaum zu zweifeln.⁷ Weniger klar ist freilich, auf welche Weise die Reliquie ursprünglich präsentiert werden sollte. Erst nach dem großen Dombrand von 1717 unter Kurfürst Franz Ludwig von der Pfalz plante man einen Altar, der den Heiligen Rock in einem verschließbaren Silberschrein präsentieren sollte.⁸ Da der Heilige Rock – wie eingangs bereits angemerkt – aufgrund der Kriegsgefahr fast durchgehend in Ehrenbreitstein lagerte⁹ und der Schrein 1794 zur Ableistung von Reparations-

3 Als grundlegende Literatur ist zu nennen: Irsch 1931, Reck 1960, S. 14–19, Ronig 1980, S. 285–289, Bauurkunden bei Lohmeyer 1918. Eine eingehende bau-, stil- und funktionsgeschichtliche Untersuchung fehlt jedoch immer noch. Die 2010 abgeschlossene, noch unveröffentlichte Dissertation von Jens Fachbach verspricht weitere Präzisierungen und neue Erkenntnisse zum Bauablauf und damit verbundenen Fragen.

4 Vgl. Reber 1960, S. 14–15. Ronig 1980, S. 289. Die Baugeschichte des Prospektes des Ostchores und der eigentlichen Kapelle beginnt 1687 mit dem Auftrag an Frölicher, überliefert in einem Dokument von 1700; LHA Koblenz 1C 5088 (Transkription bei Ronig 1980, S. 353–354). Dort werden nur Vereinbarungen für die Verkleidung des Chores getroffen, aber die Bezeichnung derselben als „forderwerk zu der heyligthumbs Capellen“ bezeugt, dass diese ebenfalls bereits geplant war.

5 Johann Wolfgang Frölicher, getauft 29. Juni 1652 in Solothurn; gestorben 26. April 1700 in Trier; vgl. Erni 1973, Beyer 1999, S. 12–27.

6 Nach Tod Frölichers 1700 ruhte die Bautätigkeit etwa zwei Jahre. Die eigentliche Ausführung des Kapellenbaus unter Ravenstein begann 1702. Erst ab 1707 waren die eigentlichen Maurerarbeiten im Gange (Anschaffung von Zangen zum Hochziehen der Steine), 1708 war man jedoch schon bei den Dacharbeiten (vgl. Reber 1960, S. 18, Ronig 1980, S. 288–289, Beyer 1999, S. 219–221).

7 Insbesondere die ebenfalls dem Spätwerk angehörenden, ehemaligen Seitenaltäre des Mainzer Doms (Mater Dolorosa- und Ecce Homo-Altar, 1692; Beyer 1999, S. 111–119) zeigen gekurvte Grundrisse, die sich unmittelbar mit der Architektur der Heilig-Rock-Kapelle vergleichen lassen. Auch wenn aufgrund der Quellenlage anzunehmen ist, dass Modifikationen zwischen den ersten Entwürfen und dem ausgeführten Bau bestehen, kann davon ausgegangen werden, dass letzterer noch von Frölichers Entwurf bestimmt ist. Beyer stellte die Autorschaft Frölichers vorsichtig in Frage (Beyer 1999, S. 223–228), ohne jedoch Alternativzuschreibungen anzubieten. Der nach Frölichers Tod die Bauaufsicht führende Militärbaumeister Ravensteyn wird von der Forschung überwiegend als Entwerfer ausgeschlossen.

8 Zur Ausstattung der Kapelle unter Franz Ludwig von der Pfalz vgl. Dziurla 1980.

9 Vgl. Ronig 1980, S. 295, wonach der 1667 nach Ehrenbreitstein verbrachte Heilige Rock von der Festung erst 1759 der in den Trierer Dom zurückgebracht wurde, jedoch schon 1765 entfernt wurde und nur 1790–1792 noch einmal in Trier war.

zahlungen eingeschmolzen wurde,¹⁰ kam diese Inszenierung nie zum Tragen. Später wurde der Durchblick verschlossen und die Kapelle allgemein als Domschatzkammer genutzt.¹¹

Seit der Wiederherstellung der Öffnung 1974 kann der Raumzusammenhang wieder wahrgenommen werden. Aber schon die Schwierigkeiten, einen aufwändig gestalteten Altar mit dem vergleichsweise kleinen Durchblick in Einklang zu bringen,¹² lassen vermuten, dass Frölicher selbst wohl nicht mit einem solchen Altar rechnete.¹³

Das Ensemble von Domchor und Kapelle gilt als bedeutendes Werk des Barock.¹⁴ Wie viele vorangegangene Ausstattungsstücke des Domes ist es wegen der überdurchschnittlichen Qualität nur schwer in die regionale Kunstproduktion einzuordnen. Andererseits kann es aber wegen seines originellen Charakters nicht ohne weiteres von anderen Kunstzentren abgeleitet werden. Verschiedentlich sind Anklänge an flämische oder italienische Vorläufer bemerkt worden. Der Stil von Frölicher's Bildhauerarbeiten scheint vor allem von der Antwerpener Werkstatt des Artus Quellinus beeinflusst worden zu sein, die Zusammenhänge konnten aber im Einzelnen noch nicht aufgedeckt werden.¹⁵ Für eine architektur- und kunsthistorische Einordnung ebenso wichtig sind die typologischen und funktionalen Aspekte des gesamten Kapellenprojekts. Ihnen soll hier nachgegangen werden.

Die Heilig-Rock-Kapelle des Trierer Doms steht in der Tradition von Reliquienkapellen, die eine Schauöffnung zum Kircheninneren besitzen.¹⁶ Außerdem gehört sie allgemein zum Typus der an den Chorscheitel angebauten Kapellen, wie etwa auch die Marienkapellen gotischer Kathedralen. Nur wenige vorangehende Reliquienkapellen vereinen beide Merkmale.¹⁷ Ein herausragendes Beispiel hierfür ist die Kapelle für das

10 Irsch 1931, S. 251.

11 Und daher auch lange Zeit fast ausschließlich als Domschatzkammer und nicht als Heilig-Rock-Kapelle bezeichnet wurde; vgl. Reber 1960, S. 19-20.

12 Vgl. Ronig 1980, S. 342. Das Schema mit Sehstrahlen zeigt, dass der Blick von verschiedenen Standorten aus durch die vergleichsweise kleine Öffnung stets auf einen Ausschnitt der zentralen Fläche fällt, vor der der Heilige Rock vermutlich auch in der ursprünglichen Planung Frölicher's platziert werden sollte. Eine aufwändige Rahmung, wie sie der später ausgeführte Altar besitzt, kann aber jeweils nur teilweise oder gar nicht wahrgenommen werden.

13 Dies geht auch aus einem Brief des Palast-Kellners an den Bischof aus dem Jahr 1700, in dem dieser berichtet, dass Frölicher auf den Wunsch nach einer größeren Öffnung der Kapelle geantwortet habe, dass dann auch ein sichtbarer Altar im Kapelleninneren nötig sei. Vgl. Reber 1960, S. 15–16, Ronig 1980, S. 288; Dziurla 1980, S. 364 und S. 372, Anm. 9.

14 Beispielsweise schon kurz nach 1900, zur Zeit des ersten Höhepunkts der Wertschätzung des Barockstils spricht K. Bruchmann, in ‚Die Christliche Kunst‘ 1910, S. 113 von einem „Meisterwerk des Barocks“.

15 Erni 1973, S. 324–332.

16 Z.B. Trier, St. Matthias, Kornelimünster (vgl. Ronig 1980, S. 289). Bei spätmittelalterlichen Beispielen wie diesen liegen die Reliquienkammern häufig dezentral, entweder seitlich an den Chor angebaut oder in Turmgeschossen untergebracht.

17 Z.B. die Thomas Beckett-Kapelle der Kathedrale von Canterbury.

Grabtuch Christi am Turiner Dom.¹⁸ Sie steht der Heilig-Rock-Kapelle in Trier auch deswegen besonders nahe, weil beide eine mit der Passion Christi verbundene textile Reliquie beherbergen. Beide Bauten stehen zudem formal in der auf die Antike zurückgehende Tradition von zentralisierten Grabbauten, die freistehend errichtet oder an andere Bauten angeschlossen wurden.¹⁹

Die Heilig-Grabtuch-Kapelle in Turin

Seit dem späten Mittelalter wurde die „Santa Sindone“, das Heilige Grabtuch Christi, in der spätgotischen Reliquienkapelle des Herzogspalastes von Chambéry aufbewahrt. Infolge der Besetzung durch die Truppen Franz' I. von Frankreich wurde die Hauptstadt des Herzogtums Savoyen 1563 von Chambéry nach Turin verlegt und das Grabtuch 1578 nach Turin gebracht.²⁰ Sogleich entstanden erste Überlegungen und Vorschläge für die Unterbringung und Präsentation der hoch verehrten Reliquie im Turiner Dom, einem eher unscheinbaren Bau des 15. Jahrhunderts. Der Mailänder Erzbischof Karl Borromäus sprach sich für eine Unterbringung in der Kathedrale selbst aus, der Herzog als Besitzer der Reliquie hingegen strebte die Errichtung einer separaten Kapelle oder gar einer eigenen Kirche an. In den späten 1580er Jahren, unter Herzog Karl Emanuel I., sind Pläne für eine Kapelle am Chorhaupt des Domes greifbar.²¹ Eine 1587 errichtete

18 Der Vergleich zwischen den beiden Bauten wurde in der Forschung bereits mehrfach, mehr oder weniger weitgehend gezogen, z.B. Ronig 1980, S. 286. Engelberg 2005, S. 336–337 führt den Vergleich weiter und weist, ähnlich wie wir im Folgenden, ebenfalls auf den Unterschied in der Präsentation der Reliquie hin.

19 Die Genese, Morphologie und Ikonologie des Grabbaus ist ein eigenes Gebiet der Architektur- und Kunstgeschichte, das hier nicht einmal ansatzweise behandelt werden kann (Lit. Hesberg 1992, Gallwitz 1956, Evers 1983; vgl. auch Raspe 1994, S. 103–104)

20 Die 1403 begonnene, jedoch im Wesentlichen erst in den 1470er Jahren vollendete Kapelle war zunächst nicht nur für die Aufbewahrung des Grabtuches konzipiert, sondern eher als eine Palast- und Reliquienkapelle ähnlich der Sainte Chapelle in Paris. Erst im Zuge der zunehmenden Verehrung des Grabtuches im 16. Jh. – insbesondere nach dem Brand 1527, bei dem das Tuch seine heute noch sichtbaren charakteristischen Beschädigungen davontrug, jedoch im Ganzen gerettet wurde – wurde die Kapelle, auch durch Ergänzungen der Ausstattung, immer mehr zum exklusiven Aufbewahrungsort desselben (vgl. Scott 2003, S. 39–54).

21 Momo 1993, S. 67–70; Dardanella 1999, S. 354–356, Albrecht 2010, S. 184–185. Ob ein verlorenes, nur in einem Brief erwähntes Modell von 1582 lediglich die Ausgestaltung oder bereits die bauliche Erweiterung des Chores vorsah, ist aufgrund der Formulierung nicht definitiv zu entscheiden „modello de l'accrescimento del Coro di questo Domo, che esso Monsignor Ill.mo [=Karl Borromäus] quando si trovò qui ultimamente con Monsignor Palotto propose doversi fare, per potervi accommodare una custodia de la Santa Sindone con maggiore decentia, che non si fa di presente ne la picciola Cappella del Palazzo“ (ASV, Nunziatura di Savoia, 12, fol. 592–593; zit. n. Savio 1957, S. 307–308; vgl. a. Albrecht 2010, S. 207, Anm. 11). Erste erhaltene Entwurfszeichnungen sehen einen bühnenartigen Einbau vor (Dardanella 1999, S. 355–356, Scott 2003, S. 68). Dass die Idee für eine Kapelle am Chorhaupt damals bereits sehr präsent war, zeigt die Darstellung des Turiner Doms in der Galleria delle Carte Geografiche im Vatikanischen Palast von ca. 1585, wo bereits ein großer angegliederter Ovalbau dargestellt ist (Albrecht 2010, S. 187).

Reliquienbühne vor dem Chorhaupt, die an Anlagen, wie sie seit dem Mittelalter üblich waren, anknüpft,²² fungierte in der ersten Zeit als Provisorium. Zugleich fanden, wie schon in Chambéry, wo die Reliquie von der Rückseite der Kapelle aus zum tiefer gelegenen Platz zur Stadt hin ausgestellt wurde,²³ regelmäßig feierliche Weisungen im Freien statt, in erster Linie auf dem Platz vor dem Schloss, der *Piazza Castello* (Abb. 2). Diese Praxis wurde – länger als in Trier – auch nach der Fertigstellung der neuen Kapelle bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beibehalten.²⁴ Dabei wurde das Grabtuch von einem eigenen Pavillon aus gezeigt. Der sogenannte *Padiglione Reale* stand in der Mittelachse des Platzes und war mit dem Palast durch einen Laufgang verbunden.²⁵ Wohl eher selten präsentierte man das Tuch im Inneren des Domes, wie im Jahr 1703, als es bereits in der neuen Kapelle untergebracht war (vgl. Abb. 7). Nachdem 1811 die Pavillonmauer auf dem Schlossplatz abgebrochen worden war, fanden die Ausstellungen jedoch nur noch im Inneren des Domes statt.²⁶

Wenden wir uns der Planungs- und Baugeschichte der Turiner Kapelle zu, die sich von etwa 1600 an auch mit erhaltenem Planmaterial belegen lässt: Durch den glücklichen Fund mehrerer Zeichnungen aus der Frühphase des Baus konnte Stephan Albrecht vor kurzem die bisherigen Kenntnisse präzisieren.²⁷ Die ersten Pläne für einen Kapellenanbau zeigen ein Projekt, bei dem der Chor nur geringfügig erweitert werden

22 Vgl. Altäre mit permanenten Reliquienbühnen (vorwiegend in Italien, etwa in der Peterskirche im Vatikan) oder vorübergehende balkon- oder bühnenartige Bauten, wie sie vor allem nördlich der Alpen auch auf Plätzen vor der Kirche errichtet wurden.

23 Vgl. Scott 2003, S. 46–51.

24 Die Zeigungen fanden in unregelmäßigen Abständen statt (im 17. und 18. Jahrhundert in Abständen von etwas weniger oder mehr als zehn Jahren; vgl. Pugno 1961, S. 212–215, 254–257) und waren häufig mit Ereignissen, die die herzogliche Herrschaft betrafen, wie Hochzeiten, Friedensschlüsse, Siegesfeiern und dergleichen verbunden. Von den Zeigungen existieren viele Abbildungen, die angesichts ihrer teils großen Ähnlichkeit nicht in allen Einzelheiten dokumentarischen Wert haben dürften. Eine Zusammenstellung der Abbildungen findet sich im Katalog zur Ausstellung anlässlich der Wallfahrt von 1931 (Kat. Ostensione 1931).

25 Der Laufgang wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter der Leitung von Carlo Castellamonte im Zuge des Ausbaus des königlichen Palastes als feste Mauer mit mehreren Bogenöffnungen errichtet und schloss gleichzeitig den quadratischen Hof gegenüber dem Rest des Platzes ab. Der in der Mitte befindliche Pavillon und die Überdachungen des Laufgangs wurden für die verschiedenen Feierlichkeiten als temporäre Architekturen in wechselnden Formen errichtet, unter anderem durch bedeutende Hofarchitekten wie Filippo Juvarra. Für das Bauwerk liegen noch keine detaillierten Untersuchungen vor und die überlieferten Abbildungen erlauben keine genaue Unterscheidung zwischen permanenten und ephemeren Bestandteilen. So ist auf der Gesamtansicht des Platzes im *Teatrum Sabaudiae* (Taf. 1) beispielsweise ein doppelstöckiger Aufbau des Pavillons gezeigt, der hier – da das Bild keine Reliquienzeigung dokumentiert – als permanentes Element erscheint, jedoch mit der Form des Pavillons auf anderen Darstellungen nicht vereinbar ist. Die permanente Architektur diente nicht nur als Begrenzung des Ehrenhofes, sondern wurde auch für andere Festlichkeiten wie Turniere verwendet und modifiziert (vgl. z.B. das Gemälde von Antonio Tempesta in der Galleria Sabauda, wo der Pavillon in einen auf einem Hügel stehenden Palast verwandelt wurde, vgl. Viale Ferrero 1965, S. 13).

26 Bei den Zeigungen in neuerer Zeit wurde die Reliquie abschließend auch vor der Kathedrale auf dem Domplatz präsentiert (vgl. Scott 2003, 295–329).

27 Albrecht 2010. Die Zeichnungen wurden im Zusammenhang mit Erfassungsarbeiten im Rahmen des von Elisabeth Kieven an der Bibliotheca Hertziana in Rom geleiteten Projektes *Lineamenta* von Stephan Albrecht



Abb. 2, Pieter Bolckman, Präsentation des Grabtuches auf der Piazza Castello 1686 (Racconigi, Castello Reale). Die Heilig-Grabtuch-Kapelle ist im Hintergrund links zu sehen. (Foto: Museo del Castello di Racconigi).

sollte, um dort eine zweigeschossige Reliquienbühne aufzustellen.²⁸ Schon um 1607–09 wurde jedoch ein wesentlich größeres Projekt, vermutlich nach Plänen von Carlo Castellamonte oder Ascanio Vitozzi, ins Auge gefasst, das hinter der Reliquienbühne eine gewaltige Kapelle über längsovaalem Grundriss vorsah.²⁹ Zu diesem anspruchsvollen Projekt existieren mehrere Planvarianten,³⁰ es kam aber nicht über die Ausführung der Grundmauern und die Beschaffung schwarzen Marmors, mit dem die Kapelle ausgekleidet werden sollte, hinaus.³¹ Nach einer Phase des Stillstands,³² der vermutlich durch die damals herrschenden, durch einen Thronfolgestreit ausgelösten politischen Wirren verursacht wurde,³³ nahm man um 1655, unter der Herrschaft von Fürst Moritz

entdeckt. Die Publikation weiterer Forschungsergebnisse auf der Grundlage der neuen Materialien ist angekündigt.

28 Wohl ähnlich derjenigen, die schon seit 1587 bestand (SGSM 1957:43.47, Albrecht 2010, S. 186).

29 Dardanello 1999, S. 345–350; Momo 1997, S. 74–79; die frühe Phase dieses Planungsabschnitts wird durch zwei Grundrisszeichnungen des Münchner Konvoluts bereichert (SGSM 1957:43.69 und SGSM 1957:43.45–46, Albrecht 2010, S. 186–188; Abb. 9 u. 10).

30 Eine auf der Grundlage der neuen Zeichnungsfunde präzisierte Rekonstruktion des Verlaufs der Planungen bei Albrecht 2010, S. 187–189.

31 Die wenigen Anhaltspunkte zum Bauverlauf zusammengefasst bei Momo 1997, S. 78–79 und 85.

32 Nach den ersten Plänen für das große Kapellenprojekt in den Jahren um 1610 wurden bis um 1620 weitere Varianten vorgelegt, darunter auch zwei der Münchner Zeichnungen (SGSM 1957:43.44 u. SGSM 1957:43.24) die wohl gar nicht mehr ernsthaft für eine Realisierung gedacht waren: „Die Zeichnungen vollziehen im Fiktiven, was im Realen aus äußeren Gründen nicht möglich war“ (Albrecht 2010, S. 189). Wodurch die Arbeiten zunächst ins Stocken gerieten ist nicht bekannt. Jedoch ist überliefert, dass in den 1620er Jahren auch erhebliche Baumängel am alten Dombau festgestellt wurden und sogar 1656 ein Gewölbejoch im Schiff einstürzte (Momo 1997, S. 79–80).

33 Der Tod Viktor Amadeus' I (1587–1637) führte vor dem Hintergrund des Französisch-Spanischen Kriegs mangels volljähriger Thronfolger zu einem Thronfolgestreit zwischen dem Bruder des Herzogs, Thomas, Prinz von Carignano (1595–1656) und der Witwe, Regentin Maria Christina von Frankreich (1606–1663).

von Savoyen (1593–1657), einen deutlich geänderten Plan des Bildhauers Bernardino Quadri in Angriff.³⁴ Wohl weil das bisherige Projekt zu viel Raum im Bereich des benachbarten Palastes eingenommen hätte, war stattdessen eine kleinere Anlage über kreisförmigem Grundriss vorgesehen. Der Unterschied lag vor allem darin, dass der Kapellenbau nun so weit in Richtung des Domes gerückt wurde, dass nahezu die Hälfte des Chorquadrats abgebrochen werden musste.³⁵ Damit erübrigte sich – ganz anders als in Trier – die Frage, wie groß oder klein die Öffnung zwischen Dom und Kapelle anzulegen sei. Die vollständige Entfernung der Chormauer stellte bereits eine maximale Öffnung her, die man lediglich hätte verkleinern können. Das Bodenniveau des Obergeschosses der Kapelle sollte zudem angehoben und von den Querschiffen aus durch zwei breite Treppen erreichbar gemacht werden.³⁶ Im Jahr 1657 erhoben sich die Mauern bereits etwa 4m über das Fußbodenniveau des Chores und man begann mit der Errichtung der Gewölbe, die das Obergeschoss tragen sollten. Bald darauf geriet der Bau jedoch ins Stocken, unter anderem deswegen, weil der Bauleiter Bedenken im Hinblick auf die Statik der zu konstruierenden Kuppel anmeldete.



Abb. 3, Innenansicht der Heilig-Grabtuch-Kapelle, Blick in die Kuppel, Zustand vor dem Brand im August 1997. (Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom, Oscar Savio)

Schließlich wurden Planung und Bauleitung dem Theatinerpater und Mathematiker Guarino Guarini übertragen, der kurz zuvor bereits mit der Fertigstellung der nahe gelegenen, dem Hausheiligen der Savoyischen Herzöge, San Lorenzo, geweihten The-

Erst 1642, nach der Belagerung von Turin konnte eine erste Einigung erreicht werden, bei der Christines Vormundschaftsregierung im Wesentlichen bestätigt wurde (Ricuperati 2002, S. 16–26). Stabile Verhältnisse kehrten erst mit dem Antritt Karl Emanuels II. ein.

34 Quadri hatte sich mit seinem Projekt gegen diejenigen von Carlo und Amadeo Castellamonte durchgesetzt (Momo 1997, S. 80–83; Dardanella 2006, S. 297).

35 Biblioteca Reale Torino, disegni III 84; vgl. Momo 1997, S. 81–83 (Abb. 67, Grundrissrekonstruktion, Abb. 64), Dardanella 2006, S. 296–297 (maßstäbliche Überblendung mit Plan für Ovalbau, Abb. Seite 8)

36 Bei den vorangegangenen Projekten war der Zugang vom Kirchenraum aus, soweit bekannt, durch schmalere und verwinkeltere Treppenzugänge vorgesehen, die zugleich auf die vorgelagerte Bühne führten (vgl. Zeichnung München SGSM1957:34.44; Albrecht 2010, S. 189).

atinerkirche betraut war. Guarini, der die Architektur autodidaktisch erlernt hatte, behielt die Grunddisposition des im Bau befindlichen Projektes bei, veränderte aber die Gestaltung im Detail und überhöhte den Raum mit einer turmartigen, reich durchfensterten Kuppel, die dem zwischen Dom und herzoglichem Palast eingespannten Baukörper eine gute Sichtbarkeit von außen garantierte (Abb. 3 u. 4).³⁷ Bei Guarinis Tod 1683 war die Kapelle im Wesentlichen vollendet, aber die Arbeiten an der Ausstattung zogen sich noch bis 1694 hin. Dies betraf vor allem die Fertigstellung des im Zentrum der Kapelle freistehenden Reliquienaltars,³⁸ in den das Grabtuch anschließend feierlich überführt wurde. Etwa sieben Jahre zuvor war in Trier der Bau der Heilig-Rock-Kapelle begonnen worden.

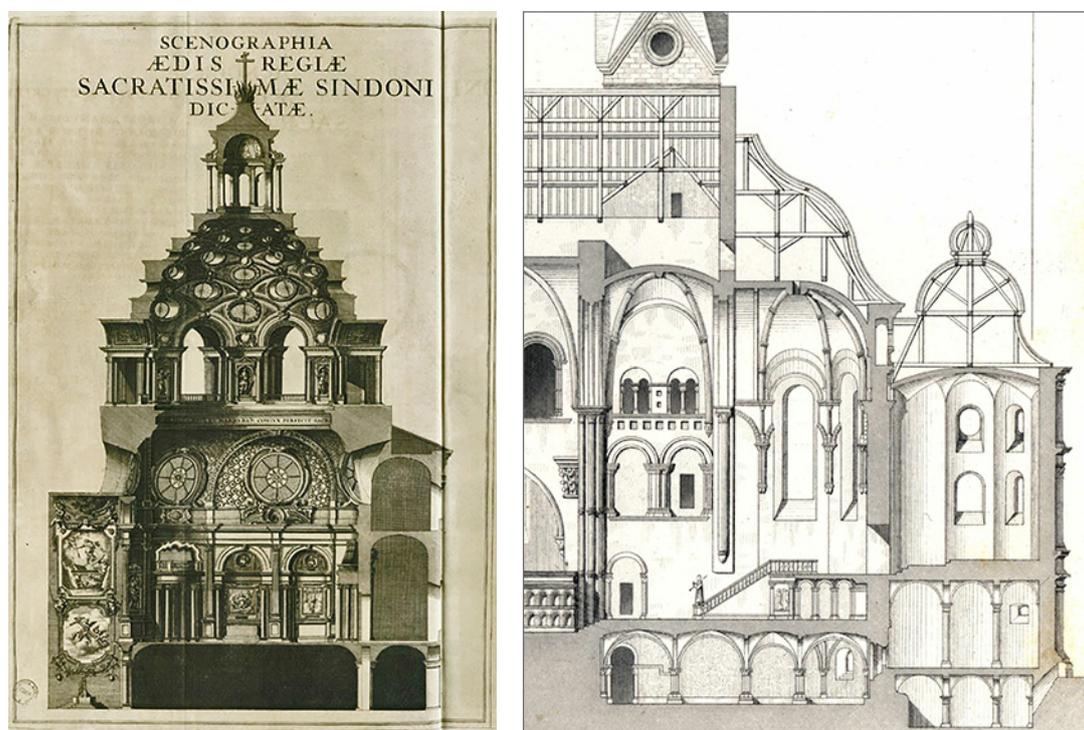


Abb. 4 (links), Schnitt durch die Kapelle des Grabtuches am Turiner Dom (nach Plänen Guarino Guarinis um 1680 im Rohbau vollendet), in einem Stich aus „Theatrum Sabaudiae“, Amsterdam 1682, Bd. I, Taf. 19 (Foto: Autor).

Abb. 5 (rechts), Schnitt durch die Heilig-Rock-Kapelle am Trierer Dom (nach Plänen von Johann Wolfgang Frölicher bis 1708 errichtet) in einem Stich des 19. Jahrhunderts von Kugler (Foto: Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Trier).

37 Aus der umfangreichen Literatur zu Tätigkeit Guarinis seien genannt: Portoghesi 1956, Meek 1988, Dardanelli/Klaiber/Millon (Hg.) 2006.

38 Ausführung durch den Architekten Antonio Bertola, Momo 1997, S. 105.

Die Heilig-Rock-Kapelle in Trier und die italienische Barockkunst

Als Bischof Hugo von Orsbeck gegen 1687 den Bau der Trierer Kapelle in die Wege leitete, konnte er bereits auf eine bemerkenswerte kirchliche Karriere zurückblicken. Aus dem Rheinland stammend, Neffe seines Vorgängers auf dem Trierer Bischofsstuhl, Karl Kaspar von der Leyen, der ihn tatkräftig gefördert hatte, war Orsbeck an Kölner und Mainzer Gymnasien ausgebildet und von Anfang an jesuitisch geprägt.³⁹ 1652 ging er mit seinem Bruder Damian Emmerich nach Rom an das Collegium Germanicum Hungaricum, das der Jesuitenorden einige Jahrzehnte zuvor bei der Kirche S. Apollinare gegründet hatte. Es diente zur Ausbildung von Priestern aus dem deutschen Sprachraum.⁴⁰ Orsbeck erlebte in Rom die letzten Jahre des Pontifikats Papst Innozenz' X. Damals entstanden einige der bedeutendsten Projekte des römischen Hochbarock, andere waren bereits abgeschlossen.⁴¹ Im Kolleg selbst plante man den Neubau der mittelalterlichen, völlig heruntergekommenen Kirche,⁴² es kam jedoch zunächst nur zur Einrichtung einer barocken Gnadenkapelle in der Vorhalle aus Anlass der Wiederentdeckung eines Andachtsbildes aus dem Quattrocento.⁴³ Bei dieser um 1654, vermutlich von Carlo Rainaldi durchgeführten Baumaßnahme⁴⁴ dürfte Orsbeck unmittelbar erfahren haben, wie ein älterer Kultraum im Sinne des Barockstils neu inszeniert werden konnte. Nach Abschluss seiner römischen Studien 1655 bereiste er noch mehrere Wochen lang italienische Städte, bevor er sich wieder auf den Rückweg an die Mosel begab.⁴⁵ Wahrscheinlich wählte er die Via Francigena, auf der man die Alpen durch das Aostatal und über den Großen St. Bernhard-Pass überquerte. Ein Aufenthalt in Turin erscheint auf dieser Route nicht unwahrscheinlich. Wenn dem so war, dann konnte Orsbeck in Turin die Fundamente des großen Ovalprojektes für die

39 Zu Johann Hugo von Orsbeck, seiner Ausbildung in Rom und seiner jesuitenfreundlichen Haltung vgl. Schorn 1976, S. 15, 79–102, Schorn 1980, S. 126.

40 Eine erste Gründung unter Julius III. droht nach dem Tod des Papstes unterzugehen und wurde erst durch finanzielle Ausstattung seit 1573 durch Papst Gregor XIII. zu einer tragfähigen Institution. Vereinigung mit dem Collegium Hungaricum zum Collegium Germanicum Hungaricum. Der Sitz des Collegium war seit 1574 und bis 1798 der Palast bei S. Apollinare (vgl. Bösel/Garms 1981, S. 335, mit weiterer Literatur).

41 Als Höhepunkt der Entwicklung, untrennbar verbunden mit dem Oeuvre Gianlorenzo Berninis, ist das folgende Pontifikat Alexanders VII. anzusehen.

42 Zu einem Neubau nach Plänen von Ferdinando Fuga kam es erst unter Papst Benedikt XIV. von 1742–48.

43 Vgl. Guide Rionali, Ponte, parte I, .1978, S. 30; Bösel/Garms 1981, S. 336–337.

44 Die Kapelle blieb in dem schließlich im 18. Jahrhundert errichteten Kirchenneubau erhalten.

45 Vgl. Anm. 39. Die Stationen sind nicht genau überliefert, möglicherweise reiste er zunächst in den Süden nach Neapel. Nach seinem Italiaufenthalt und einem Studium an der lothringischen Jesuitenakademie Pont-a-Mousson konnte Orsbeck bei einem Aufenthalt in Paris auch die aufwändigste aller Reliquienkapellen überhaupt, die gotische Sainte Chapelle, kennengelernt haben.

Heilig-Grabtuch-Kapelle sehen und konnte sich vielleicht auch anhand von Modellen und Zeichnungen einen Eindruck von den weiteren Planungen verschaffen.

Freilich stellt sich dennoch die Frage, welche konkrete Rolle der Turiner Bau für die Heilig-Rock-Kapelle in Trier gespielt haben kann. Diese wurde ja erst dreißig Jahre nach der Reise Orsbecks begonnen. Es ist dabei weitgehend unerheblich, dass sich in der Trierer Tradition bislang keine Hinweise auf Turin als Vorbild findet. Reliquien und Wallfahrtsorte standen stets in einer gewissen Konkurrenz zueinander. Wenn man nicht unmittelbar voneinander profitierte, wie im Fall der zeitweise aneinander gekoppelten Wallfahrten nach Aachen und Trier, konnte ein Fehlen gegenseitiger Wahrnehmung durchaus auch intendiert sein. Eher wecken die gestalterischen Unterschiede zwischen dem ausgeführten Turiner Bau und der Trierer Kapelle Zweifel an einer unmittelbaren Verbindung: Der Trierer Bau ist deutlich kleiner (ca. 10m im Durchmesser anstelle von fast 18,50m, Höhe des Innenraumes ca. 13m gegenüber rund 45m bis zum Laternenring, vgl. Abb. 4 u. 5). Während der Turiner Bau als geradezu bizarres, riesenhaftes Gebilde über den vergleichsweise niedrigen Dom des 15. Jahrhunderts hinausragt, steht die Trierer Kapelle – obwohl die zeitlichen Differenzen der benachbarten Bauteile größer sind – weder von den Dimensionen, noch von der Formensprache her in einem derart starken Gegensatz zur Kathedrale.⁴⁶ Der Trierer Bau erscheint im Vergleich zu der filigranen und in allen Details architektonisch strukturierten Turiner Kapelle kompakt und im Inneren weniger artikuliert.⁴⁷

Der ausgeführte Turiner Grundriss besteht aus einem Kreis, der im Aufgehenden einem auf der Dreizahl basierenden Rhythmus unterworfen wird. Er ist nach oben hin zunächst in neun (Wandzone), dann in drei (Gewölbe- bzw. Pendentifzone) und zuletzt in sechs (Kuppeltambour) Abschnitte aufgeteilt. Darüber erhebt sich die durchbrochene, aus gegeneinander versetzten Sechsecken gebildete Struktur der eigentlichen Kuppel, die in dem zwölfteiligen Laternenfuß mündet (vgl. Abb. 3). Die Heilig-Rock-Kapelle besitzt hingegen überhaupt keine durchlichtete Kuppel, sondern ein in schirmartige Segmente unterteiltes Gewölbe, über dem sich die in Holz konstruierte, auffällig konturierte Dachkuppel erhebt.⁴⁸ Im Gegensatz zum geometrisch durch-

46 Durch die von Johann Georg Judas nach 1717 errichteten geschweiften Dächer über der Ostchorapsis und die neuen Aufsätze der Osttürme wurde die Angleichung noch verstärkt. Das Dach über der Apsis wurde im Zuge der Wiederherstellung der romanischen Fensteraufteilung 1851 durch Wilmowsky durch ein Kegeldach ersetzt. Wilmowsky hatte auch schon geplant, die Turmdächer zu ersetzen, jedoch wurde dies erst durch Wirtz 1883 nach längeren Vorverhandlungen ab 1878 ausgeführt (Irsch 1931, 155–158).

47 Der untere Kapellenraum trägt mit vier Säulen ein Gewölbe. Seine Funktion ist weitgehend ungeklärt. Der Umstand, dass dieser Raum zwei seitliche Eingänge von außen besitzt, spricht dagegen, dass er als Schatzkammer oder dergleichen dienen sollte. Er hätte sich für eine Grablege des Auftraggebers angeboten. Orsbeck ließ jedoch mit einer bescheidenen Grabplatte vor dem ebenfalls in seinem Auftrag von Mauritz Gröninger geschaffenen Kreuzaltar im Westen des Doms bestatten. Ein weiterer, darunterliegender, aus zwei sich kreuzenden Stollen bestehender Raum im Fundamentbereich diente als Karner für den ehemaligen Andreasfriedhof.

48 1708 durch den Hofzimmermann Johann Georg Judas errichtet.

strukturierten Turiner Bau bildet der Trierer keine regelmäßige Zentralform, sondern ist in der Längsachse kaum wahrnehmbar zum Oval gestreckt (vgl. Abb. 1).

Lässt man einmal die absoluten Dimensionen und Größenverhältnisse im Vergleich zum Dombau, die nicht nur die unterschiedlichen finanziellen Ressourcen, sondern auch das Kräfteverhältnis zwischen dem Bischof bzw. dem Herzog und dem Domkapitel spiegeln dürften, beiseite, reduzieren sich die Differenzen – vor allem dann, wenn man die frühen Planungen und nicht den ausgeführten Bau in Turin zum Vergleich heranzieht.

Grundsätzlich könnte bereits der besondere Vorsatz Orsbecks, einen eigenen Kapellenbau am Chorscheitel zu errichten auf italienische Erfahrungen und insbesondere eine Anregung durch das Turiner Projekt schließen lassen.⁴⁹ Dieser Vorsatz Orsbeck erhält besonderes Gewicht dadurch, dass Orsbeck den Bau in Angriff nahm, obwohl sein Onkel Karl Kaspar von der Leyen noch in den 1670er Jahren eine Reliquienkapelle innerhalb des Chors eingrichtet hatte,⁵⁰ die die funktionalen Bedürfnisse wohl auch weiterhin weitgehend befriedigt hätte. Die Annahme, dass Orsbeck sich bei seinem Kapellenprojekt von seinen italienischen Erfahrungen leiten ließ, lässt sich ferner gut mit dem Umstand vereinbaren, dass die Grundelemente der Trierer Kapelle eine größere Nähe zu den früheren Turiner Planungen zeigen als zum ausgeführten Bau.⁵¹ Die Idee, die Kapelle um ein ganzes Geschoß anzuheben (die in Turin – motiviert durch den Zugang vom Palast her – von Beginn an vorhanden war), findet sich andernorts nicht.⁵² Der Zugang über eine doppelte Treppenanlage war in Turin ebenfalls von Anfang an vorgebildet. Ein später aufgegebenes Merkmal der Turiner Anlage, der innerhalb des Chores liegende Balkon, auf dem ein Altar steht, findet gleichfalls eine Parallele in Trier, nämlich im Annenaltar auf der vorderen Ausbuchtung der Empore.⁵³ Auch die geringe Dimension der Öffnung zwischen Hauptraum und Kapelle und die fehlende Durchfensterung der Kuppel in Trier entsprechen den Planungen in Turin vor Guarini. Umgekehrt hatte Guarinis letztendliche Ausführung, die weder der Auftraggeber Orsbeck, noch der Baumeister Frölicher gekannt haben dürften, keinen sichtbaren Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Trierer Kapelle. Deren For-

49 Allerdings gibt es auch Anhaltspunkte dafür, dass die Reliquienkapelle innerhalb des Chores nie vollendet war. Der Vertrag von 1687 spricht von Marmor material, das weiterverwendet werden solle, nicht jedoch von einer abzubrechenden Heiltumskammer (Ronig 1980, S. 286–287).

50 1673 wurde der Kölner Bildhauer Hans Heinrich Neuss für „Heiltumskammern“ bezahlt und 1676 wurde ein Vertrag für einen Hochaltar geschlossen, der über der Heiltumskammer zu liegen kommen sollte, Reber 1960, S. 14.

51 Dieser könnte über Stiche und andere Vermittlungswege bekannt gewesen sein. Er wurde u.a. in folgenden Werken publiziert: *Theatrum Sabaudiae* 1682, Einzelblätter des von Guarini selbst vorbereiteten Werks „Architettura Civile“ als „Disegni“ 1686 posthum veröffentlicht (vollständig und ergänzt unter dem geplanten Titel 1737).

52 Gemeint sind Kapellen, die vom Hauptraum aus direkt zugänglich sind, nicht jedoch mittelalterliche Reliquien- und Schatzkammern mit Fenster zum Kirchenraum (vgl. Anm. 47).

53 Vgl. Ronig 1980, S. 287, Beyer 1999, S. 185. Der Altar wurde im 19. Jahrhundert entfernt; Reste haben sich nicht erhalten.

men verweisen vielmehr auf römische und römisch geprägte flämische Kunst. Zwar geben die schriftlichen Quellen keine Auskünfte darüber, welchen Anteil der Auftraggeber, der Künstler und weitere Personen an der Gestaltung der Kapelle hatten, aber es ist nach den angeführten Beobachtungen wahrscheinlich, dass Orsbeck selbst zur Vermittlung von Konzepten und Formen beigetragen hat. Auch die unter Orsbeck errichtete Gnadenkapelle von Bornhofen zeigt auffällige Bezüge zur italienischen Kunst die sich kaum auf die lokalen, teils unbekanntenen Künstler zurückführen lassen.⁵⁴

Dem auch kirchenpolitisch römisch orientierten Orsbeck dürfte es willkommen gewesen sein, dass ihm mit Frölicher ein in gewissem Maß mit italienischen und insbesondere römischen Werken vertrauter Künstler zur Verfügung stand, auch wenn dieser seine Kenntnisse höchstens in den Niederlanden, vielleicht aber sogar nur durch Stichwerke erworben hat⁵⁵ Schon die leichte Ovalform des Grundrisses schließt nicht nur an das frühe Turiner Projekt, sondern noch unmittelbarer an hochbarocke römische Werke an. Gestalterisch war dies wohl ein Mittel, um den Baukörper in der Außenansicht nicht zu sehr an den mächtigen spätromanischen Chor gedrängt erscheinen zu lassen. Die ein- und ausschwingende Wandform, die vielleicht auch als architektonische Anspielung auf das textile, sich in Falten legende Material der Gewandreliquie gedeutet werden kann,⁵⁶ wurde im Grundriss durch vier Kreise erzeugt, deren Mittelpunkte

54 Die Gnadenkapelle im Kapuzinerkloster Bornhofen wurde 1687–1691 ganz im Stil einer römischen Kapelle errichtet und mit prächtiger, von Säulen getragenen Marmorarchivolte mit darauf sitzenden, eine Wappenkartusche haltenden Engeln sowie einer stuckierten Kuppel ausgestattet. Die Zuschreibungen nennen unter anderem den Trierer Hofbaumeister Johann Christoph Sebastiani (Dehio Rheinland-Pfalz, Saarland 1984, S. 421).

55 Es würde an dieser Stelle zu weit führen, erörtern zu wollen, ob Frölicher durch Reisen persönliche Kenntnis des römischen Hochbarock hatte, oder diese auf anderem Weg vermittelt bekam, denn Frölichers Ausbildung und Wanderschaft liegen im Dunkeln. Einzelne Elemente lassen persönliche italienische Erfahrung denkbar erscheinen, sind aber vermutlich über eine mehr oder weniger direkte flämische Schulung vermittelt (vgl. Beyer 1999, S. 271–273). Selbst Beispiele wie die Konstantinsfigur, die bis in Details Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva zitiert, können aus dem Oeuvre François Duquesnoys erklärt werden, wie bereits E. Erni zeigt (Erni 1973, S. 332, ebenso Ronig 1980, S. 293 [mit weiterer Literatur]).

Die Trierer Kapelle ist innerhalb des römisch beeinflussten, mitteleuropäischen Spätbarocks ein eher frühes Beispiel, das entstand, als die Vorbilder noch kaum über Stichwerke bekannt waren. Von den Faldaschen Veduten abgesehen, erschienen die auf Bauwerke bezogenen Stichserien erst um und nach 1700: De Rossi *Disegni di vari altari e cappelle delle chiese di Roma. Con le loro facciate, fianchi, piante e misure de più celebri architetti Roma 1689 u. 1713*; Guarini, *Architettura Civile*; Borromini, *Opus Architectonicum* (posthum) 1725; Pozzo, Andrea. *Prospettiva de' pittori e architetti, Rom 1693–1700 u. später* (im heutigen Bestand der Stadtbibliothek und dem Priesterseminar findet sich von den genannten Werken lediglich eine Ausgabe von Pozzo 1709, also nach dem Bau der Heilig-Rock-Kapelle). Auch die bekannten Beispiele der Rezeption der genannten römischen skulptural-architektonischen Konzepte folgen erst kurze Zeit später, etwa mit den Altären Fischer von Erlachs (Franziskanerkirche in Salzburg, 1709, Karl-Borromäuskirche in Wien, 1717) oder den Werken der direkt in Rom geschulten Gebrüder Asam (Bau und Ausstattung der Klosterkirche Weltenburg ab 1716/21, Ausstattung der Klosterkirche Rohr 1718, St. Johann Nepomuk in München 1734, St. Peter in Sandizell, 1747).

56 Diesen Gedanken verdanke ich Martin Raspe. Zu Körper- und Gewandanalogien in der Raumkunst Francesco Borrominis vgl. Raspe 1994, S. 100–106.

außerhalb des Grundrissovals liegen, und dieses beschneiden. Zwar kann diese Grundrisskonstruktion auch mit guarinesken Prinzipien verglichen werden, aber gerade an der Turiner Kapelle ist der Wechsel von Konkav- und Konvexformen nicht zu finden, so dass sie eher auf römische Wurzeln, vor allem auf Werke von Francesco Borromini, zurückzuführen ist.⁵⁷ Auch hier kannte der Auftraggeber Hugo von Orsbeck Einiges aus eigener Anschauung: Das frühe, spektakuläre Hauptwerk Borrominis, die Kirche der unweit des Collegium Germanicum gelegenen päpstlichen Universität, S. Ivo della Sapienza (die ihrerseits Vorbild für die turmartigen Kuppeln bei verschiedenen Projekten Guarinis war), wurde während Orsbecks Aufenthalt vollendet.⁵⁸ Zweifellos aber strebt die Trierer Kapelle nicht nach der Komplexität der Borrominischen Kirchenräume. Im direkten Vergleich mit dem Oeuvre Borrominis wäre eher an Kleinarchitekturen wie Türme und Laternen zu denken, etwa die Laterne von San Carlino oder die Torre dell’Orologio (Abb. 6).



Abb. 6, Rom, Uhrturm des Oratoriums (Torre dell’orologio; Francesco Borromini, 1637–49, Foto: Bibliotheca Hertziana, Arnaldo Vescovo, Rom).

57 Der Bezug wird bereits bei Irsch 1931, S. 143, hergestellt. Das Grundriss-Prinzip findet sich bei Borromini, insbesondere bei der römischen Universitätskirche S. Ivo. Dort tritt auch, ausgehend von einer Dreiecks- bzw. Hexagonkonstruktion, der Wechsel zwischen – auf den Seiten des Sechsecks aufgesetzten – konvex aus ausschwingenden Halbkreisnischen und – die Spitzen des Sechsecks abschneidenden – konkav einschwingenden Wandstücken auf (zum Architektursystem Borrominis generell vgl. Raspe 1994). Im Werk Guarinis zeigt das Prinzip sich überschneidender Kreise insbesondere der Grundriss der Pläne für das Santuario Oropa (um 1680), die nie ausgeführt, jedoch mit Grundriss und Aufriss/Schnitt in der *Architettura Civile* publiziert wurden (Taf. 7 u. 8). Es ist ferner exzessiv vorgeführt bei Guarinis Plan für S. Filippo in Casale (ebenfalls nicht ausgeführt, Taf. 25). Die Untersuchung des Borrominismus und Guarinismus in der mitteleuropäischen Barockarchitektur (vor allem Österreich, Böhmen und Franken) entfaltete sich zeitweilig geradezu zu einem eigenen Zweig der Architekturgeschichte (vertreten v.a. durch Albert E. Brinckmann, Heinrich Gerhard Franz, Erich Hubala und Bernhard Schütz; vgl. hierzu Müller 2002, bes. S. 134–146 u. 65–71). Bemerkenswert ist die Ähnlichkeit der Grundriss- und Gewölbeform der Trierer Kapelle zur – in der Achse um einen Viertelkreis gedrehten – Schlosskapelle in Smiřice/Böhmen, die nahezu gleichzeitig, 1699–1713, aber vermutlich völlig unabhängig, von Christoph Dientzenhofer errichtet wurde.

58 Errichtet 1644–55, Ausgestaltung des Inneren bis 1660.

Der Schwerpunkt der künstlerischen Gestaltung liegt bei der Trierer Heilig-Rock-Kapelle jedoch nicht in der Architektur des Zentralbaus, sondern auf der Altarfassade, in der die Handschrift Johann Wolfgang Frölichers am deutlichsten zum Ausdruck kommt (Abb. 10). Auch hier orientierte sich an Anlagen des römischen Hochbarock, auch wenn der allgemeine Aufbau mit der Abfolge klar getrennter Geschosse dem Muster frühbarocker nordalpiner Altarretabel verpflichtet ist.

Den Kulminationspunkt der Schauwand bildet dabei die von Wolken und geflügelten Engelsköpfen gerahmte ovale Öffnung zum Inneren der Kapelle. Zu beiden Seiten stehen als Hauptfiguren die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Im – einem Retabelauszug entsprechenden – Obergeschoss ist die Dreiergruppe der ersten Trierer Bischöfe Eucharius, Valerius und Maternus platziert, flankiert von den beiden Johannes. Der in die romanischen Galeriefenster hineinreichende, durch ein frei aufgebogenes Gebälk formierte, abschließende Giebel ist mit dem Bischofswappen Orsbecks und einer darüber stehenden Anna-Selbdritt-Gruppe bekrönt.⁵⁹ Bemerkenswert sind die dynamischen Elemente in Form verschiedener Stoffdraperien: Während der gesamte Aufbau von einer großen, durch Putten gehaltenen Stoffbahn hinterfangen ist, wird die zentrale Glorie von einem eigenen Kuppelbaldachin bekrönt, dessen lange Vorhänge, von Putten zur Seite gezogen, in langem Schwung und kunstvollen Raffungen beiderseits über den Figuren der Apostelfürsten enden.⁶⁰ Die Anlage ist eine Abfolge von statischen und bewegten Elementen: Von den einladenden Standfiguren Helenas und Kaiser Konstantins am Beginn der Treppe über die geschwungenen Treppenläufe zu dem fest in den romanischen Ostchor eingefügten Altaraufbau, der durch bewegte Figuren und die zentrale Rahmung aus Wolken und Putten belebt wird, bis hin zur Öffnung selbst, die den Blick in den lichterfüllten Kapellenraum freigibt, entfaltet die Anlage eine bemerkenswerte Dynamik.⁶¹ Ein entscheidendes Vorbild hierfür ist – wie schon von verschiedener Seite bemerkt⁶² – die im Auftrag Papst Alexanders VII. von dem Bildhauer-Architekten Gianlorenzo Bernini geschaffene Cathedra Petri im Chorscheitel der Peterskirche (Abb. 9). Frölichers Innenfassade übernimmt spezifische Elemente, vor allem die Gloriole Berninis, aber auch Prinzipien des allgemeinen Aufbaus: Große Figuren im Vordergrund⁶³ sind mit schwingenden Formen – hier die

59 Die Gruppe war bis 1959 abgenommen und im Diözesanmuseum aufbewahrt.

60 Zur Rolle des Vorhangs und der bühnenartigen Aspekte des Kirchen- und Altarraums vgl. Brossette 2002, I, S. 106–111.

61 Auch Berninis Catedra Petri ist eine monumentale Verfestigung von Bildformeln, die in der Malerei oder der Kleinplastik (insbesondere Altargerät wie z.B. Strahlenmonstranzen) sowie ephemeren Dekorationen schon zuvor vorhanden sind, vgl. Hecht 2003. Die dauerhafte Materialisierung ephemerer Einrichtungen in der Kunst des 17. und 18. Jh. ist ein interessantes Phänomen, dessen systematische Untersuchung noch aussteht.

62 Ronig 1980, S. 286, Engelberg 2005, S. 336.

63 Die Frage, ob die Konstantins- und Helenastatuen sich am ursprünglich vorgesehenen Standort befinden, oder im Verlauf der Planung oder späterer Veränderungen untereinander oder mit den Engeln in den Nischen unter der Empore vertauscht wurden, kann hier nicht weiter erörtert werden (vgl. Ronig 1980, S. 287; Reber 1999, S. 184–185).

Treppenläufe, dort die Voluten – mit dem Zentrum verbunden.⁶⁴ Über alle formalen Ähnlichkeiten hinaus, sind sich beide Werke zudem in ihrer generellen Funktion als Ziel eines langen Pilgerweges verwandt. Allerdings lässt der gleichzeitig weitestgehend nordalpin-niederländische Gesamtcharakter des Trierer Werkes vermuten, dass der Künstler das römische Werk nicht selbst kannte und vielleicht nicht einmal eine – grundsätzlich verfügbare – Bildvorlage (vgl. Abb. 9) zugrundelegte. Auch dieser Umstand könnte an eine vor allem durch den Auftraggeber an den Künstler vermittelte Überlieferung des Konzepts denken lassen.



Abb. 7 (links), Darstellung der Kapelle des Heiligen Grabtuches mit Reliquienweisung (Kupferstich, 1703, Biblioteca Reale di Torino, Foto: Scott 2003)

Abb. 8 (rechts), Die vor die Brandruine gespannte Leinwand mit Simulation der ursprünglichen Öffnung zur Kapelle des heiligen Grabtuches zeigt deren Zustand vor Einzug der Glaswand (Bemalung von Fulvio Lanza, 1998. Foto: Autor).

Im Unterschied zur figurenreichen Trierer Schauwand besitzt die Kapelle in Turin eine weite, bühnenartige Öffnung zum Inneren des Domes und bietet einen vollständigen Einblick in den mit Marmor ausgekleideten Kapellenraum, in dessen Mitte sich der Reliquienaltar erhebt (vgl. Abb. 7 und 8). Der monumentalt freistehende, nach oben in einem Kreuz in Strahlengloriole gipfelnde Altar, der seinerseits ebenfalls römischen Werken folgt, präsentiert die gefaltete Reliquie in einem verschlossenen Behältnis und agiert gleichsam selbst auf einer Bühne. Mit der Herausforderung ständiger zusätzlicher liturgischer „Bespielung“, die der weite und offene Raum hinter dem Chor mit sich brachte, konnte man im 19. Jahrhundert freilich nichts mehr anfangen und verschloss die gesamte Öffnung zum Kirchenraum mit einer Glaswand (Abb. 3). Nach dem

⁶⁴ Der Trierer Altar entwickelt Berninis Konzept jedoch weiter. Der Fokus des Werkes, bei Bernini die Kathedra, die vor der Gloriole in Form eines wolkenumsäumten Fensters schwebt, liegt in Trier nun hinter dem Fenster. Leider wird das Trierer Werk in den entscheidenden neueren Untersuchungen zur sakralen Inszenierung, sowohl bei Brossette 2002, als auch bei Hecht 2003, nicht einbezogen.

Brand von 1997 wurde die ursprüngliche Situation durch eine bildliche Gestaltung der Trennwand zur Brandruine simuliert (Abb. 8).⁶⁵

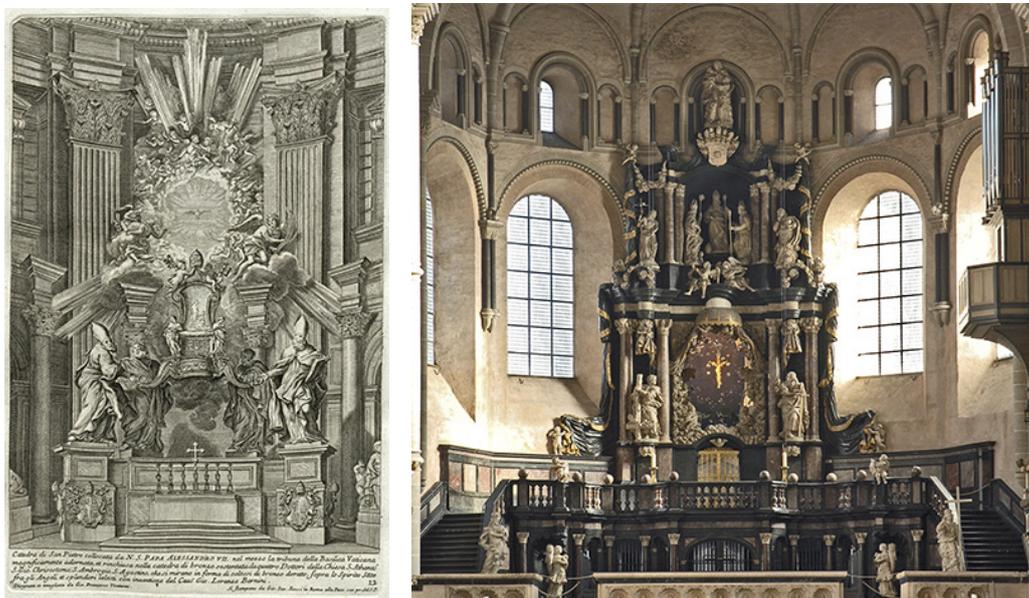


Abb. 9 (links), Die Cathedra Petri von Gianlorenzo Bernini im Petersdom in Rom, vollendet 1666 (Kupferstich von Giovanni Francesco Venturini, um 1665, Foto: Bibliotheca Hertziana, Rom)

Abb. 10 (rechts), Ansicht der des Ostchors des Trierer Doms; Schaufront der Heilig-Rock-Kapelle von Johann Wolfgang Frölicher (1688–1700) (Foto: Amt für kirchliche Denkmalpflege des Bistums Trier, Rita Heyen)

Zwei unterschiedliche Konzepte barocker Inszenierung

Im Vergleich der ausgeführten Kapellenbauten in Trier und Turin werden grundsätzliche Unterschiede in der Konzeption hinsichtlich der Art der Aufbewahrung und Präsentation der Reliquie erkennbar.

Typologisch bildete die Kapelle in Turin zweifellos eine Voraussetzung, die der Auftraggeber Hugo von Orsbeck wohl auch kannte und die vielleicht sogar eine direkte Rolle bei seiner Entscheidung für den Trierer Kapellenbau spielte. In ihrer Ausführung entwickelten sich die beiden Bauwerke jedoch nach grundsätzlich verschiedenen Konzepten. Unter dem Einfluss des vermutlich vorwiegend durch den Auftraggeber ver-

⁶⁵ Die Glaswand wurde 1822 eingezogen. Ob sie auch nach der Wiederherstellung der Brandschäden von 1997 beibehalten wird, ist noch nicht entschieden.

mittelten römischen Hochbarock entstand in Trier ein bildhaftes Gesamtkunstwerk. Weder die komplexe architektonische Struktur der ausgeführten Turiner Kapelle, die höchste statische Virtuosität erforderte, noch das ebenfalls eher architektonisch gedachte Konzept der offenen Bühne kamen in Trier zum Tragen, sondern eher das Konzept eines großen Bildwerks, das zugleich auch dem praktischen Zweck einer gesicherten Verwahrung diente. Es zielt auf einen von zahlreichen figürlichen Elementen vorbereiteten und bereicherten Durchblick in die Heiltumskammer, der – je nach dem, wie man die Gestaltung des ursprünglich vorgesehenen Schreins für den Heiligen Rock annimmt – eine zwar verschleierte, aber permanente Präsentation der Reliquie ermöglicht hätte. Hier war der Künstler Wolfgang Frölicher, gemäß seiner Ausbildung und seinem sonstigen künstlerischen Schaffen, eher Bildkünstler als Architekt. Er schuf nicht eine geöffnete Architektur, die erst durch Präsentationsrituale lebendig wurde, sondern ein „Bild“, das den Heiligen Rock in einer zeitlos versteinerten Szenerie erscheinen lassen sollte. Auch wenn es zu bedauern ist, dass diese Konzeption durch die historischen Umstände, die den Heiligen Rock im 18. Jahrhundert aus Trier verbannten, nicht vollständig zum Tragen kam, entfaltete das Werk gleichwohl durch die Zeiten hindurch eine machtvolle Wirkung.

Zitierte Literatur

Albrecht 2010

Albrecht, Stephan: Die Planungsgeschichte der Kapelle des Grabtuches Christi in Turin. Ein neuer Zeichnungsfund, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 37 (2010), S. 183–208.

Beyer 1999

Beyer, Nicole: Das Werk des Johann Wolfgang Frölicher: ein Beitrag zur barocken Skulptur im Deutschland des 17. Jahrhunderts (Quellen und Abhandlungen zur mittelhheinischen Kirchengeschichte, Bd. 92), Trier 1999 (Mainz, Univ., Diss., 1996).

Bösel/Garms 1981

Bösel, Richard; Garms, Jörg: Die Plansammlung des Collegium Germanicum-Hungaricum. I. der Gebäudekomplex von S. Apollinare in Rom, in: Römische historische Mitteilungen, 23 (1981), S. 335–384.

Brossette 2002

Brossette, Ursula: Die Inszenierung des Sakralen. Das theatralische Raum- und Ausstattungsprogramm süddeutscher Barockkirchen in seinem liturgischen und zeremoniellen Kontext. 2 Bde., Weimar 2002.

Dardanello 1999

Dardanello; Giuseppe: Progetti per le prime cappelle della Sindone a Torino, in: M. Masoero, S. Mamino, C. Rosso (Hg.): Politica e cultura nell'età di Carlo Emanuele I ; Torino, Parigi, Madrid. Florenz 1999, S. 345–363

Dardanello 2006

Dardanello; Giuseppe: Dall'ovale alla rotonda. I presupposti del progetto di Guarini per la cappella della Sindone, in: G. Dardanello, S. Klaiber, H. A. Millon (Hg.) Guarino Guarini. Turin 2006, S. 290–307.

Dardanello/Klaiber/Millon (Hg.) 2006

Dardanello; Giuseppe; Klaiber, Susan, Millon, Henry A. (Hg.): Guarino Guarini. Turin 2006

Dziurla 1980

Dziurla, Henryk: Das Werk des Christophorus Tausch im Trierer Dom, in: Der Trierer Dom, hg. v. G. Bereths u.a., Neuss 1980, S. 363–375.

Engelberg 2005

Engelberg, Meinrad: *Renovatio Ecclesiae*. Die „Barockisierung“ mittelalterlicher Kirchen, Petersberg 2005.

Erni 1973

Erni, Erika: Johann Wolfgang Frölicher (1653–1700). Ein Bildhauer aus Solothurn in Frankfurt, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 24 (1973), S. 320–334.

Evers 1983

Evers, Bernd: *Mausoleen des 17.–19. Jahrhunderts: typologische Studien zum Grab- und Memorialbau*, 1983.

Gallwitz 1956

Gallwitz, Klaus: *Untersuchungen zum italienischen zentralen Grab- und Memorialbau des 15. und 16. Jahrhunderts*, 1956.

Guarini 1737

Guarini, Guarino: *Architettura Civile*, Turin 1737 (1686 einzelne Tafeln veröffentlicht u.d.T. „Disegni d’architettura civile, et ecclesiastica / inventati, e delineati dal Padre D. Guarino Guarini“; 1737 posthum vollständig veröffentlicht).

Hecht 2003

Hecht, Christian: *Die Glorie: Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*. Regensburg 2003.

Hesberg 1992

Hesberg, Henner v.: *Römische Grabbauten*, Darmstadt 1992.

Irsch 1931

Irsch, Nikolaus: *Der Dom zu Trier* (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 13,1), Düsseldorf 1931, bes. Kap. XII. Die barocke Schatzkammer, S. 140–144.

Lohmeyer 1918

Lohmeyer, Karl: *Die Bauakorde über die barocken Ausschmückungen und Umbauten des Trierer Domes: 1685–1710*, in: *Trierische Chronik* NF 13/14, 1917–1918, S. 67–78 u. 53–64.

Meek 1988

Meek, H.A., *Guarino Guarini and his architecture*, Yale University Press, New Haven and London, 1988.

Momo 1997

Momo, Maurizio: *Il Duomo di Torino. Trasformazioni e Restauri*, Turin 1997.

Müller 2002

Müller, Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann. *Zum Verständnis barocker Raumkunst*. Petersberg 2002.

Kat. Ostensione 1931

– *L'ostensione della S. Sindone*. Kat. Ausst. 1931.

Pugno 1961

Pugno, Giuseppe Maria: *La Santa Sindone che si venera a Torino. Disegno storico e collegamenti*. Turin 1961.

Raspe 1994

Raspe, Martin: *Das Architektursystem Borromnis*, München 1994.

Reber 1960

Reber, Horst, *Die Baukunst im Kurfürstentum Trier unter den Kurfürsten Johann Hugo von Orsbeck, Karl von Lothringen und Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg. 1676–1729*, Trier 1960.

Ronig 1980

Ronig, Franz: *Die Ausstattung*, in: *Der Trierer Dom*, hg. v. G. Bereths u.a., Neuss 1980, S. 231–362, bes. 285–296.

Savio 1957

Savio, Pietro: *Ricerche storiche sulla Santa Sindone*, Turin 1957.

Schorn 1976

Schorn, Franz, *Johann Hugo von Orsbeck. Ein rheinischer Kirchenfürst der Barockzeit. Erzbischof und Kurfürst von Trier. Fürstbischof von Speyer*, Köln 1976.

Schorn 1980

Schorn, Franz, *Johann Hugo von Orsbeck*, in: *Rheinische Lebensbilder 8* (1980), S. 125–140.

Scott 2003

Scott, John Beldon: *Architecture for the Shroud: relic and ritual in Turin*, Chicago 2003

Viale Ferrero 1965

Viale Ferrero, Mercedes: Feste delle Madame Reali di Savoia, Turin 1965.