

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

20. Jahrgang

Januar 1967

Heft 1

ZUR RESTAURIERUNG DES TRIERER DOMES

Im Jahre 1962 begannen umfassende Maßnahmen am Dom zu Trier mit dem Ziel einer Restaurierung dieses Bauwerkes. Einen Anlaß hierzu boten statische Schäden, deren Umfang sich, wie es häufig so geht, erst nach dem Beginn der Arbeiten herausstellte.

Die Entwicklung dieser Arbeiten, Maßnahmen, Untersuchungen – diese Reihenfolge ist schon symptomatisch – stellt sich über diesen Einzelfall hinaus als typisch dar. Da den zuständigen Landeskonservator immer mehr Anfragen nach dem Stand der Dinge aus der einheimischen wie ausländischen Fachwelt und aus der breiten Öffentlichkeit erreichen, nimmt er hiermit die Gelegenheit wahr, den Sachverhalt chronikalisch darzulegen.

Unter den deutschen Kathedralkirchen nimmt der Dom zu Trier eine besondere und unvergleichliche Stellung ein. Sein Rang als Kirche seit dem vierten nachchristlichen Jahrhundert und die Kontinuität seiner bedeutenden Bauphasen schufen ein einmaliges Gebilde.

In der Fachliteratur wird die in manchem heterogene Vielseitigkeit des Bauwerks zwar beschrieben, erklärt, gedeutet; so namentlich im entsprechenden Inventarband von Nikolaus Irsch (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Der Dom zu Trier, Düsseldorf 1931). Aber eine weitgespannte Gesamtbewertung, welche die jüngeren Forschungsergebnisse einbezieht, fehlt. Unter den beschreibenden Superlativen mag man die Bewertung Dehio-Galls (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Band II, Die Rheinlande, Berlin 1938, Seite 451) zitieren: „Im Mittelschiff war eine Spannung von 16 m (bei 28,5 m Scheitelhöhe) zu überwinden, ein Maß, das von keiner einzigen gotischen Kirche Nordfrankreichs erreicht wird.“ Dies bietet erste Maßstäbe für die Restaurierung.

Die bauliche Entwicklung des Domes ist für das Innere, um das es zunächst geht, im wesentlichen in sechs Hauptepochen zu gliedern: Die erste, die spätantike Epoche, unterteilt sich in verschiedene Unterabschnitte. Der zweiten, der fränkisch-karolingischen Zeit, folgt die dritte Epoche, die des 11., salischen Jahrhunderts. Die vierte, die

spätromanische, geht in eine frühgotische über. Die fünfte Periode ist die des Barock, namentlich der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Eine sechste Epoche, in der wir noch mitten darin zu stehen scheinen, die des 19. und 20. Jahrhunderts, beschließt vorerst diese erlauchte Genesis. Die Frage lautet, ob diesem jetzt eine siebte, neuschöpferische Periode angeschlossen werden kann. Oder, wie weit eine Konservierung zu einer Restaurierung und schließlich zu einer fundamentalen Wandlung des bestehenden Gefüges wird. Diese Fragestellung erscheint zunächst nicht als eine außergewöhnliche – das Objekt macht sie dennoch zu einer solchen.

Seit dem Frühjahr 1962 kreisen statische, archäologische und liturgische Erwägungen um den tatsächlich gefährdeten Bau. Bedeutende statische Gutachter, die Professoren Schorn und Hasenjäger, zogen sich nach anfänglicher Teilnahme zurück. Das statische Gefüge scheint durch die Veränderungen des 18. Jahrhunderts angegriffen worden zu sein, wozu noch weitere Erschwernisse kommen, namentlich durch das Absterben von Pfahlrosten unter den Langhauspfeilern, – ein in den rheinischen Kathedralen seit dem 19. Jahrhundert vertraut gewordenes Unheil. Der Gewölbeschub weist bedrohliche Anzeichen auf. Der Denkmalpfleger empfiehlt stählerne Zuganker zur Gegenmaßnahme, wie sie die genannten Statiker jüngst noch im Speyerer Dom anwandten, und wie sie – eisern! – seit dem Würzburger Dom des 17. Jahrhunderts bekannt sind, seit Balthasar Neumann üblich wurden und noch heute in aller Welt auch bei großen Raumverhältnissen als dynamische Mittelkonstruktion mit Recht beliebte Anwendung erfahren, da sie das Bauwerk am geringsten antasten und ständige Kontrollen ermöglichen. Allein, in Trier ist man dem abhold.

Die Bemühung unserer Zeit um den Trierer Dom kann die Restaurierungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts weder ignorieren noch überspringen. Wir haben uns nolens-volens vor allem mit der ersten großen modernen „Restaurierung“ auseinanderzusetzen, die 1842 begann und um 1855 ihre Beendigung erfuhr. Sie stand unter der Leitung des sehr begabten Domkapitulars J. N. v. Wilmowsky (1801 – 1880). Über die zeitgenössischen schriftlichen Fixierungen dieses Unternehmens hat sich ein ominöses Dunkel verbreitet. Dennoch gehört diese Restaurierung zu den besten ihrer Zeit, vergleicht man sie z. B. mit den etwa gleichzeitigen Aktionen an den Domen zu Speyer, Mainz, Worms, Bamberg, Köln, Regensburg, München. Von Wilmowsky sagt Irsch (Dom zu Trier, S. 11), daß dieser ausdrücklich die nachmittelalterlichen Bauteile und Ausstattungsstücke schonen „mußte“. Irsch hat diese Formulierung bewußt gewählt. Denn ein Plan, das Niederreißen des Querschiffes durchzuführen und den Baubestand auf den von etwa 1225 zurückzubringen, mußte schon damals aufgegeben werden (Irsch, S. 156). Eine zweite Restaurierungswelle der letzten Jahrhundertwende begann puristisch. Aber auch in deren weiterer Entwicklung wuchs immer mehr das Verständnis „für das Kunstwerk an sich . . . Der Dom wird nun künstlerischer Führer der Diözese, die in ihrem Kirchenbau um 1905 von mittelalterlichen Stilen zum Barock umschwenkte“ (Irsch, S. 157). Staatliche und provinzielle Denkmalpflege waren unbedingt für das Erhalten (Irsch, S. 203 – 204). Im Rheinland setzte sich damals das Verständnis für die barocke Baukunst sozusagen unter behördlicher Protektion durch

(W. Bornheim g. Sch., Die Abteikirche Himmerod und die Rheinische Denkmalpflege, i.: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, Band 10, 1958, S. 285). Dennoch kam es zu Eingriffen.

Erst nach 1945 ergaben sich abermals Veränderungswünsche. Im Zuge der Wallfahrten zum heiligen Rock wurde das barocke Chorgitter entfernt, doch unter schriftlicher Zusicherung seiner Wiederanbringung. Technische Möglichkeiten unserer Gegenwart lassen seine Wiederaufstellung, beliebig weit zu öffnen, durchaus zu. Immerhin bedeutete die Wegnahme einen weiteren schweren Eingriff in das zuletzt vom Barock am positivsten geformte Gotteshaus. Hier schon ergab sich die Frage, wie unsere Zeit zu dieser Epoche, welche die Generation um 1900 erst wieder entdeckt hatte, steht.

Die Restaurierung des Domes unter Wilmowsky zeichnete sich durch eine für damals erstaunlich sorgfältige archäologische Methodik und Ergebnisfülle aus. In den Jahren nach 1945 kam es am Trierer Dom erneut zu großartigen Feststellungen durch die Archäologie, vor allem unter Theodor K. Kempf (Zusammenfassung in: Frühchristliche Zeugnisse im Einzugsgebiet von Rhein und Mosel, Katalog der Ausstellung Rhein. Landesmuseum Trier 1965, herausgegeben von W. Reusch, S. 209 ff.; detaillierte Gesamtberichte stehen noch aus).

Demgegenüber aber trat und tritt die bedeutende Rolle, welche der Dom durch seine Wandlungen während des Barocks erhielt, nach wie vor zu Unrecht in den Hintergrund. Um diese Wandlung zum letzten großartigen Erscheinungsbild des Domes kreist jedoch die akute denkmalpflegerische Bemühung. Sie zu unterbauen hat die jüngere Kunstgeschichte bisher versäumt.

Im Barock wandelt sich der Dom von einem basilikalischen Langhaus mit Intervallen zu einer Kreuzkirche, indem man dem Bau ein östliches Querschiff einfügte, bewußt gegen die Strenge der rhythmisch gegliederten Reihung von Westen nach Osten. Diese Wandlung zu einer Kreuzkirche erfolgte nicht zufällig. Sie läßt sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bis zu ihrem entscheidenden Durchbruch, eben der Einführung von Querhaus bzw. Querschiff zu Anfang des 18. Jahrhunderts, belegen. Da sich heute Kräfte gerade dagegen wenden, ist deren verpflichtende Konsequenz aufzuzeigen.

1665 errichtete der Kurfürst Karl Kaspar v. d. Leyen ein hochaufgerichtetes Kreuz vor dem östlichen Abschluß des Westchores. Spätromantische Chorschranken nahm er dafür weg und verteilte sie zum Teil im Dom – eine Art Denkmalpflege immerhin. Das Kreuz wählte Karl Kaspar für sein eigenes Grab- und Familienmonument zur inhaltlichen Conclusio. Im Stuck des Westchores, über dem Kreuz, ließ dieser Erzbischof die Himmelfahrt Mariä darstellen, eine typische Antipolarität des gegenreformatorischen Barocks zum Kreuz.

Der Trierer Dom blieb sich seiner Doppelchörigkeit auch im Barock durchaus bewußt, ja steigerte sie sogar. Eine Generation nach Karl Kaspar v. d. Leyen fügte 1702 sein Neffe und Erbe Johann Hugo v. Orsbeck die Schatzkammer als äußeren Anbau im Osten hinzu. Hier ist im Gewölbestuck Gottvater dargestellt, von Engeln mit Leidenswerkzeugen umgeben – wiederum eine Polarität zur Himmelfahrt Mariä im Westchor.

Gleichzeitig schuf man jetzt einen Durchblick durch den Ostchor in diese Schatzkammer, d. h. unmittelbar auf den dort auszustellenden heiligen Rock, die Tunika Christi, symbolisch eine prachtvolle Staffelung äußerer Wirkungsträger spezifisch trierischen inneren Gehaltes, inhaltlich dynamisch ein gewaltiger künstlerischer Pendelschlag für das gesamte Dominnere.

Bereits vor dem Bau der Schatzkammer bekam Johann Wolfgang Fröhlicher den Auftrag, seinen Hochaltar am Ende des Ostchores und der Ostapsis aufzubauen, den „ersten vollendeten des deutschen Hochbarocks am Mittelrhein“ (Irsch, S. 242). Dieser Hochaltar mit seinem Durchblick war also schon vor der Errichtung der Schatzkammer geplant. 1725 kamen die Lettneraltäre im Mittelschiff zu Seiten des barocken Chorgitters folgerichtig hinzu. Erst 1900 wurden sie dort entfernt und in die Seitenschiffe verbannt, wo sie noch stehen. 1725 bewirkte die Umbildung des Chores „nach dem Barockgrundsatz die Vereinheitlichung von Chor und Schiff“ (Irsch, S. 198). So ist damals eine Entwicklung vollendet worden, die mit der Aufrichtung des Leyen'schen Kreuzes im Westen der Kirche begann. Dank des Durchblicks im Osten der Kirche bis in die Schatzkammer vollendete sie sich in einer vielschichtigen Raumfolge (dazu H. Reber, Die Baukunst im Kurfürstentum Trier, veröffentlicht durch Bistumsarchiv Trier, Heft 5, herausgegeben von A. Thomas, Trier 1960, S. 22 ff). Die Vereinheitlichung von Chor und Schiff – das Thema ist durch die liturgische Bewegung unserer Tage wieder akut.

Der Leyen'sche Altar im Westen verschwand fast ganz von seinem Platz im 19. Jahrhundert. Im Ostchor verschloß man den Durchblick. Es wäre zu wünschen, daß man die Blickbeziehung bis in die Schatzkammer hinein jetzt wieder öffnet. Man würde damit die arg verdunkelte Masse des Hochaltars wieder beleben und vor allem erneut den Gleichklang von Ost und West spürbar machen.

Der Umbau des Trierer Domes durch den Baumeister Judas 1719 – 1725 zu einer Kreuzkirche ist ein sehr bemerkenswerter Beitrag zum zeitgenössischen Hauptproblem des Sakralbaus, der Verbindung von Zentral- und Kreuzkirche. Nachdem der Salzburger Dom den entsprechenden italienischen Typus diesseits der Alpen neu eingeführt hatte, folgte ihm die Münchner Theatinerkirche, der Fuldaer Dom, dann St. Karl Borromäus durch Fischer von Erlach in Wien. Balthasar Neumanns Kirchenbau setzte 1721 ein. Trier hat also eine Schlüsselstellung.

Zum Umbau des Trierer Domes zu einer Kreuzkirche vergleiche man die etwa gleichzeitig von Judas erbaute Prümer Abteikirche, welche das Kreuzprinzip als Grundriß negiert. Doch hat der Erzbischof von Trier zwischen 1702 und 1708 in Ehrenbreitstein eine Kreuzkirche erbauen lassen, die heute völlig zerstört ist. Der Sinngehalt solcher Idealität wird deutlich. Man kann ihn nur verstehen, wenn man einerseits die gleichzeitige allgemeine Wiederauflebung der Kreuzidealität berücksichtigt und andererseits gerade für den Trierer Dom Grundriß und örtliche Tradition als besonders spezifisch versteht. Sicher ist – und das bleibt für die Restaurierung unserer Tage festzustellen, – daß der Kreuzgrundriß damals noch nicht ein Standardtypus der gleichzeitigen großen deutschen Barockbaukunst ist. Seine Bewahrung im Trierer Dom aufgrund eines ideellen geschichtlichen Gehaltes, der bis zu Helena, der Mutter Konstantins des Großen,

zurückreicht, bedeutet also eine Selbstverständlichkeit für unsere Zeit. Schäden im Gewölbe dieses Querhauses sind zu beheben, nicht aber das Querhaus zu beseitigen.

Der Bauherr nach Johann Hugo v. Orsbeck, der Kurfürst Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, fügte sich ganz der trierischen Gesinnung ein. Vorher Bischof von Breslau, danach von Worms, nachher Kurfürst von Mainz, seine Schwägerin die Tochter Kaiser Ferdinands III, sein Schwager Kaiser Leopold I, seine Nichte Königin von Spanien, eine andere Königin von Portugal, gehörte er zu den von Hause aus souveränsten Bauherrn seiner Epoche. Umso entschiedener muß seine Formung des Domes bewertet und bewahrt bleiben.

Deren Konsequenz erstreckt sich auch auf die Emporen über den Seitenschiffen. Judas wollte diese wie den Hauptraum seinem Prinzip, mehr und „vollkommenes“ Licht zuzuführen, einfügen (dazu Reber, S. 72). So riß er das äußere römische Mauerwerk über den äußeren Emporenansätzen ab und schuf neue Emporenräume, deren Außenwände nun auf den Gewölben der Seitenschiffe aufsitzen, also nach innen zu verschoben sind. Die Emporenräume sind dadurch um fast Dreiviertel ihrer ursprünglichen Ausdehnung nach Norden und Süden hin verkürzt. Judas richtete sie nicht zum Verweilen ein, sondern sie bilden bloß vermittelnde Lichtzonen, die nur vom Fußboden des Mittelschiffes her ästhetisch zu erleben sind, also typische Barockgebilde.

Außen kam dadurch erst die neugewonnene Kreuzform des Domes voll zur Wirkung; die ursprünglich steilere Dachform unterstrich dies noch. Für das Innere hat diese Lösung sehr abgewogene Ergebnisse: Rhythmische Wiederholung der Emporenöffnungen durch Fenster, die zugleich mit der Dreiheit der Öffnungen der Querschiffwände nach Nord und Süd korrespondieren; eine typische Zweischaligkeit des damaligen Raumwillens wirkt sich aus mit sorgsam abgewogenen Lichtverhältnissen zugunsten des Obergadens des Dommittelschiffes. Dieser wird zwar aufgehellert; aber durch die für den Beter im Mittelschiff nicht räumlich kontrollierbaren Emporenräume mit ihren diffusen Lichtzonen und unentschieden wirkenden Gewölben kommt es zu einem eigentümlichen Schwebezustand des Raumempfindens. Und durch die in Kontur und Optik bewußt vage gestalteten Räume über den Seitenschiffen erhalten die frühgotischen Emporenöffnungen selbst einen umso kräftigeren Umriß und plastische Wirkung. Das gehört entschieden zum Raumbild des Ganzen, von dem es mit vollem Recht heißt: „Ein Raumbild, dem in der nordischen Baukunst nichts ähnelt. In einigen Punkten glaubt man sich an den Dom von Florenz erinnert. Der schönste Raumeindruck von der Empore des Hochaltars“ (Dehio-Gall, S. 452).

Um ein solch grandioses Raumbild kreist die Restaurierung. Die sogenannten Judas'schen Mauern, d. h. die äußeren Begrenzungen der Emporen, drücken auf die Gewölbe der Seitenschiffe. Das ist durchaus zu beheben, ohne daß man diesen Raumteil zerstört und womöglich wieder zum „römischen“ Mauerwerk zurückkehrt, d. h., die völlig verschwundenen Emporenwände auf den Mauern des Seitenschiffes neu errichtet. Dies würde äußerlich einen plumpen, schweren Kasten mitten in das höchst sensible Gebilde der Trierer Domimmunität hineinstellen, innerlich aber eine Fälschung bedeuten.

Das 19. Jahrhundert hat den Außenbau des Trierer Domes erhebliche Veränderungen zugefügt, darunter die der Senkung des Hauptdaches. Jedoch den gewaltigen Dachkörper heute zu einem scheinbar besseren „klassischeren“ Vorzustand rückzuverwandeln, verbieten nicht nur die immensen Kosten, sondern die Ehrfurcht vor der Totalität des Domes. Dazu gehört unabänderlich das Querschiff, außen wie innen.

Den Einbau des Querschiffes nennt Irsch mit Recht die einschneidendste Veränderung, die der Dom seit der Frühgotik erfuhr. Irsch lobt ihn als eine größere Annäherung an die durch die Frühgotik beeinträchtigte „klassische“ Raumwirkung. In der Tat wird man, wenn man an den Zentralbau der ersten Gestalt des Domes zurückdenkt, den heutigen, barocken Zentralbau als eine Durchdringung von Mittelschiff und Querhaus bewerten, die dem Ursinn der spätantiken Lösung gemäßer erscheint als die spätere basilikale Form. Aber es geht ja beim Trierer Dom gar nicht darum, eine archäologische oder hochmittelalterliche Idealgestalt zurückzuerstreben. Wir würden diesem Organismus nicht nur Unrecht tun; wir würden ein vergewaltigtes Fragment zurückbehalten und damit den Organismus zerstören. Ein Stückwerk, für das niemand die Verantwortung übernehmen könnte.

Ästhetisch gewollte Eingriffe kann man nicht statisch begründen. Bereits 1946 tauchte die Absicht auf, das Vierungsgewölbe des Domes herauszureißen und einen imaginären „römischen“ Vierungsturm über dieser Vierung „wieder“ zu errichten. Das scheiterte an dem Einspruch einsichtiger Personen. Schon Judas bemühte sich, allerdings ungenügend, seine heute heftig angegriffenen Emporenmauern statisch abzufangen (Irsch, S. 147 – 150). Heute ist diese Sicherung durchaus möglich, unter Umständen durch eine gewichtmäßig leichtere, doch exakt wiederholte Erneuerung des für das Bauwerk so wichtigen Gebildes. Natürlich ist auch ein Abfangen des statischen Geschiebes im Mittelschiff und im Querhaus unter Beibehaltung des Status quo der baulichen Erscheinung notwendig. Je geringer die technischen Eingriffe dabei sind, um so besser. Keinesfalls könnten auf Änderungen des Gesamtgefüges hinzielende Wünsche mit scheinbaren statischen Notwendigkeiten verbrämt oder sogar begründet werden. Otto Demus formulierte als Gutachter beim Trierer Dom die Aufgabe so: „Zum Schluß möchte ich mein vollstes Vertrauen in die Fähigkeit der modernen Statik und ihrer Vertreter aussprechen, den Auftrag zur langfristigen Sanierung des Bauwerks auch ohne tiefgehende und meines Erachtens unverantwortliche Eingriffe in die überkommene Erscheinung des Domes auszuführen.“

Die überkommene Erscheinung zu retten, das sollte den Architekten als oberste Aufgabe gestellt werden.

Die überkommene, d. h. noch weitgehend barocke Erscheinung leidet heute im Dominnern vor allem durch die schlimme Entstellung der erhaltenen Ausmalung um die vergangene Jahrhundertwende. Ihr schmutziger Steinton mit einem die Proportionen verfälschenden, grobmaschig aufgemalten Fugennetz verleiht dem Dominnern einen rüden Rustikalismus und verquere Maßeinheiten. Man weiß von verschiedenen vorhergehenden Ausmalungen. So z. B., daß eine Epoche – wahrscheinlich die spätest romanische (vielleicht die nach der Einziehung der Gewölbe) – eine pfirsichblüten-

artige, rötliche Färbung hatte. Man weiß von einer zumindest teilweisen gotischen Ausmalung, die sich nach Unterlagen spätgotischer Handschriften für den Chor womöglich wissenschaftlich rekonstruieren läßt, natürlich aber nicht mehr für eine Restaurierung in Frage kommt. Literarisch wie bildmäßig ist eine weitere Ausmalung in rötlich-bräunlichen Tönen überliefert, endlich eine hellgrüne, die man nach 1719 datiert. Und schließlich nennt ein Vertrag von 1763 eine „Ausweisung“ der ganzen Kirche. Hier stehen konkrete Untersuchungen und Befunde noch offen. Die neue Ausmalung wird jedenfalls in großen, ungebrochenen Flächen und bar jeder aufdringlichen Kleinteiligkeit Architektur und Ausstattung zusammenzufassen haben. Eine bessere Verglasung, vor allem des Ostchores, hat dies zu unterstreichen.

Eine neue großflächige und lichte Ausmalung käme den beiden umrissenen Stabilitäten, Querschiff und Emporen, zugute, welche dem Trierer Dom auch heute noch eine Priorität des Barocks zuspricht.

Dies gilt ebenso für die innere Ausstattung. Auch diese erlitt schwere Einbußen. Ein Plan ist akut, die Westkrypta nach Osten hin ins Mittelschiff hinein zu erweitern, um eine neue Bischofsgruft zu schaffen, wozu man die noch im Kirchenraum verteilten Gebeine der Kirchenfürsten aus ihren Grabstätten wegnehmen müßte. Das hätte mancherlei Konsequenzen, nicht zuletzt für die Grabmäler und Altäre im westlichen Teil des Domes.

Wieder ist an die Logik der barocken Umformung zu erinnern, die in den wesentlichsten Kunstwerken auch der Ausstattung bis heute erhalten blieb. Die Purifizierungen des 19. Jahrhunderts in den Domen von Bamberg, Köln, München, Regensburg und Speyer wären dem gegenüberzustellen, die schwere Beeinträchtigung der Barockausstattung des Würzburger Domes durch den zweiten Weltkrieg und danach. Unter den großen deutschen Bischofskirchen bewahrt nur Mainz noch eine ähnliche Fülle der Altäre und Grabmonumente. Und auch die Trierer Ausstattung ergab sich durchaus nicht aus einer mehr oder weniger zufälligen Anhäufung, sondern aus systematischer Ordnung. Merkwürdigerweise übersah man dies bisher; um so mehr ist jetzt daran zu erinnern.

Karl Kaspar v. d. Leyen übernahm bereits italienische Züge in den Dom. Man folgte damals auch in Trier den Gedankengängen, nach welchen man im 17. Jahrhundert St. Peter in Rom im Innern umgestaltete, und zwar u. a. durch Umgruppierungen von Altären und Grabmälern der Renaissance wie des Barock im Sinne des Hochbarock. Verändert, reduziert blieb doch der eigentliche Gesamtbestand der Tabernakel- und Grabaltäre im wesentlichen erhalten. Das gilt gleichermaßen für die großartige Kanzel. Eine sorgfältige Untersuchung des Prinzips der barocken Umordnung würde hierfür ikonographisch-liturgische wie ästhetische Grundsätze dartun, die als vermittelnde Umordnung zwischen den Kontrapunkten von West- und Ostchor dient. Dem Treppab vom Westchor in das Mittelschiff entspricht das Treppauf in den Ostchor, um in der höchsten Steigerung zum Durchblick in die Schatzkammer über der Prunktreppe des Fröhlicher'schen Hochaltares zu münden. Bruchlos gliedern sich Altäre und Grabmäler in diese Harmonie ein.

Trotz späterer Einbußen blieb dieser kontrapunktische Grundgehalt im Prinzip erhalten. Auch deshalb ist heute der Trierer Dom mit seinem Reichtum an Ausstattung einzigartig. Im Mainzer Dom liegt der Schwerpunkt der Grabmäler mehr auf denen des Mittelalters und denen der Renaissance. In Trier steigert sich der künstlerische Kulminationspunkt zum Zusammenklang mit der zeitgenössischen Architektur, wozu man die Kunstwerke der Hochrenaissance einbezog. Irsch nennt 22 bedeutende Altäre, ohne die spezifischen Grabmonumente, Dehio-Gall führen 15 Altäre ausgesprochen hohen Ranges auf. Von Westen nach Osten verstärkte man in einem durchaus positiven kulissenhaften Effekt eine Wirkungssteigerung, welche noch heute besteht, trotz des veränderten Fußbodenniveaus. Altäre, Grabmäler, Kanzel, Beichtstühle, Chorgestühl, Chorgitter, die Fülle der barocken Bänke (nach Irsch davon 28 mit Intarsien), verkünden immer noch den barocken Charakter der letzten Umformung des Domes, dank einer theologisch-symbolischen, aber auch künstlerisch-geistigen Einheit. Eine Gegenwärtigkeit, die unsere so furchtbar angeschlagene Gegenwart nicht ignorieren kann. Eingriffe des 19. und 20. Jahrhunderts tasteten den Grundcharakter dieser Einheit zwar stark an, doch sie zerstörten sie nicht. Im Westchor entstand damals über der mittelalterlichen Tumba des Erzbischofs Balduin ein klassizistischer Baldachin aus älterem Bestand, eines der bedeutendsten Grabmonumente des Klassizismus in Deutschland überhaupt.

Die Gegebenheit von mehr als anderthalb Jahrtausend, gewandelt, geformt, moduliert bis zum letzten Höhepunkt des 18. Jahrhunderts, danach verändert, beeinträchtigt, jedoch nicht vernichtet, all das kam auf uns. Eine solche Gegebenheit steht der lebendigen Verwendung des Ganzen als Gotteshaus unserer Zeit nicht entgegen. Moderne liturgische Vorstellungen fordern einen zentralen, den Gläubigen nahe gerückten Zelebrationsaltar. Solche vom Zentrum der römisch-katholischen Kirche geförderten Wünsche sind auf das Selbstverständliche zu respektieren. Aber eben dieses Zentrum beweist gleichzeitig den Schutz einer erst durch den Barock wieder geschaffenen überzeitlichen Gesinnung und Haltung, die aus jedem Kunstwerk des Trierer Domes einzeln wie ebenso durch den festgefühten Rahmen der Architektur spricht, im nicht mehr zu überbietenden Höhepunkt, den unsere Zeit als Aufgabe mit der von heute und morgen zu einen hat.

Werner Bornheim gen. Schilling

DEUTSCHE MALER UND ZEICHNER DES 17. JAHRHUNDERTS

Berlin, Orangerie des Charlottenburger Schlosses

26. August bis 16. Oktober 1966

(Mit 4 Abbildungen)

Es war ein glücklicher Gedanke, für die Hauptausstellung der unter der Devise „Barock“ veranstalteten letztjährigen Berliner Festwochen ein für das Publikum neues und für die Forschung interessantes Thema gewählt zu haben. Die Verwirklichung des Projektes in Berlin barg Komplikationen eigener Art, da man mit Leihgaben aus Dresden, Leipzig, anderen Städten Deutschlands und aus Ländern des Ostblocks nicht