

Wolfgang Kemp

Kommunikative Distanz

Zu den Anfängen der Fassade am Beispiel des Trierer Doms

Die Fassade ist eine Erfindung des späteren 11. Jahrhunderts. Dieser etablierten Meinung wird hier nicht widersprochen; es werden aber mit dem Blick auf den Trierer Dom ein nicht angemessen gewürdigtes Objekt und eine frühere Zeitstufe anvisiert. Wenn die Forschung, vor allem die französische, die »*facade harmonique*« um 1080 in Nordfrankreich entstehen sieht, so übersieht sie die äußerst anspruchsvolle Konzeption des Trierer Westbaus.¹ Aber es geht hier nicht um Prioritäten. Es wird auch nicht behauptet, daß Trier entscheidenden Einfluß auf die weitere Entwicklung genommen hat. Noch ist und bleibt das Spektrum der »Westlösungen« verwirrend vielfältig.² Aber eine erneute Betrachtung des Trierer Ensembles kann die Grundfragen einer Bauaufgabe klären helfen und die Faktoren und Motive studieren, die zur Genese der Fassade führten.

Da wir also von Anfängen sprechen, werden wir Widersprüchlichkeiten in Kauf nehmen müssen. Gleichwohl läßt sich die Trierer Domfassade ohne Zwang unter eine allgemeine Definition dieser Bauaufgabe bringen, die folgendermaßen lauten könnte:

1. Eine Fassade ist in Umfang, Aufbau und Artikulation ein eigener, aber kein selbständiger Bauteil, der in seiner Gänze und unverstellt wahrgenommen werden will. Die Fassade hat eine Eigenlogik, sie bildet einen überschaubaren Zusammenhang aus Ästhetik und Sachgesetzlichkeit, der sich auch in seinen bescheidensten Ausprägungen als Komposition darbietet.
2. Ihrer Funktion nach ist die Fassade die Mittlerin zwischen Innen- und Außenbau und zwischen Bau und Umgebung des Baus. Ein Bauwerk mit Fassade hat und braucht Raum. Diese reflektiert den Raum hinter ihr, und sie reflektiert auf den Raum vor ihr. Die Funktion des Vermittelns zwischen Innen und Außen drückt sich mediengerecht

¹ Zur Fassade im Mittelalter vgl. zuletzt den Sammelband: *La Facade Romane*. In der Reihe: *Cahiers de civilisation médiévale* 34, 1991, H. 3/4.

² Siehe dazu zuletzt den Kongressbericht von Werner Jacobsen in: *Kunstchronik* 52, 1999, S. 564ff. Kubach und Verbeek unterscheiden in ihrem Handbuch (wie Anm. 7) »wenigstens zehn verschiedene Arten des Westabschlusses«.



Abb. 1 Trier, Dom, Westbau

darin aus, daß die Fassade eine raumhaltige Zone eigener Zuständigkeit ausbildet. Ihre bevorzugte Artikulationsform ist das mehrschichtige Relief, das in – wörtlich verstanden – komprimierter und oft auch in symbolischer Form über diesen speziellen Bau, seinen Auftrag, aber auch über Architektur generell spricht.

Ich benutze hier das Wort »reflektieren«, um das Wort »repräsentieren« zu vermeiden, das an dieser Stelle regelmäßig fällt. Es hat ebenfalls seine Meriten, aber seine Verwendung hat die Sicht auf die Leistung einer Fassade verengt. Panofsky sieht der »Idee« nach die Fassade, in diesem Fall die Kirchenfassade, »erst da ganz rein verwirklicht, [...] wo der sachlich und ästhetisch bedeutendste Teil des ganzen Bauwerks, das Langhaus, im Westbau seine eigene Stirne zeigt«, seine »Antlitzseite«, »in der sich Mittelschiff und Seitenschiffe gewissermaßen selbst nach außen kehren«, wo also die Vorderseite das Langhaus »repräsentiert«.³ Das ist eine verkürzte, vom Ideal einer Form-Inhalt-Entsprechung eingegebene Auffassung der Fassade.

³ Erwin Panofsky: Der Westbau des Doms zu Minden. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 42, 1920, S. 74, jetzt auch in: Deutschsprachige Aufsätze. Hrsg. von Karin Michels und

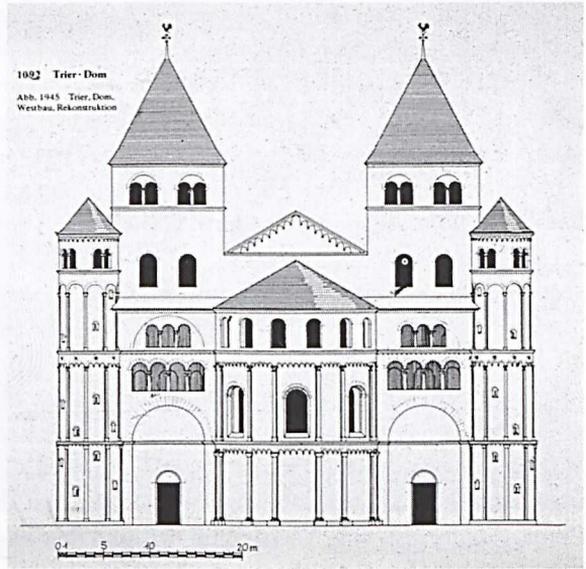


Abb. 2 Trier, Dom, Westbau, Rekonstruktion (nach Kubach/Verbeek)

Ich halte andere Möglichkeiten und Aspekte für genauso wichtig, so die vage formulierte Option, daß die Fassade etwas über das Bauwerk als ganzes und nicht nur über seinen Innenraum aussagt – Colin Rowe bezeichnet sie in diesem Sinn als »eine metaphorische Schnittfläche zwischen dem Auge des Betrachters und dem, was ich die ›Seele‹ des Bauwerks zu nennen wage⁴ –, oder den im zweiten Teil des Definitionsversuchs angelegten Gedanken, daß die Fassade zwischen *zwei* Räumen vermittelt und als »Ausgleichsprodukt« selbst raumhaltig ist. Solche Ansätze befreien uns von der zu starren Alternative Fassade = Projektion des Innenraums vs. Fassade = »eigengesetzliche bildhafte Formgelegenheit« (Lorenz). Im Anschluß an Roberto Venturis *Maxime*: »Architektur entsteht da, wo die internen und die externen Wirkungsergebnisse aus Nutzung und Raum sich treffen«⁵, hat Fritz Neumeyer eine De-

Martin Warnke. Bd. 1. Berlin 1998, S. 5ff. Zur Ästhetik der Fassade vgl. die Ausführungen im RDK, s. v. Weiterhin hilfreich in der Abklärung grundsätzlicher und typologischer Fragen: Hellmut Lorenz: Zur Architektur L. B. Albertis: Die Kirchenfassaden. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXIX, 1976, S. 65ff. Die wichtigste neuere Veröffentlichung stammt von Herrmann Schlimme: Die Kirchenfassade in Rom. »Reliefierte Kirchenfronten« 1475–1765. Petersberg 1999, an der eigentlich nur der Titel zu beanstanden ist, denn »reliefiert« ist nicht nur gemäß der oben gegebenen Definition eine so generelle Eigenschaft der Fassade, daß man schwerlich ein bestimmtes Vorkommen mit diesem Wort ausreichend charakterisieren kann.

⁴ Colin Rowe/James Stirling: *A Highly Personal and Very Disjointed Memoir*. In: James Stirling. *Buildings and Projects*. New York 1984, S. 22.

⁵ Robert Venturi: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Braunschweig 1978, S. 135.

finition der Fassade gegeben, die sich weitgehend mit dem hier Gesagten deckt, wobei wir in dem folgenden Zitat Wand durch Fassadenwand oder durch »Wand mit öffentlichem Bewußtsein« (Neumeyer) ersetzen müssen: »Wand, nicht verstanden als banale Oberfläche, die lediglich ein Inneres widerspiegelt, sondern Wand als ein raumhaft gestaltetes Gebilde, das in sich *Tiefe* birgt und deshalb von Außen als Repräsentant der Körperlichkeit eines Bauwerks gelesen werden kann, mit der es in den öffentlichen Raum tritt und ihm darin Gesicht und Profil, also Charakter gibt.«⁶

Dendrochronologische Untersuchungen haben gezeigt, daß der heutige Westbau des Trierer Doms schon 1042 begonnen und bis zu Erzbischof Poppo's Tod 1047 so weit hochgeführt wurde, daß wir ihn im Konzept zur Gänze und im Bestand zu zwei Dritteln als das Ergebnis seines Episkopats betrachten können (Abb. 1, 2).⁷ Einige Jahrzehnte zuvor, in ottonischer Zeit, hatte es bereits einen neuen baulichen Vorstoß nach Westen gegeben. Die wenigen, umstrittenen Befunde kann man dahingehend interpretieren, daß seine Stützenreihe enger stand und weiter nach Westen fortschritt. Der Bau Poppo's stellte also eine Verkürzung dar, und dies gleich in dreifacher Hinsicht: Das neue Langhaus konnte nicht mit der Erstreckung der antiken Anlage mithalten, deren Westabschluß auf dem Areal des heutigen Marktes zu suchen ist; es fiel gegenüber der ottonischen Planung zurück und reichte nicht so weit wie der Parallelbau der Südkirche. Zwar können wir nicht angeben, wo deren westlicher Abschluß um 1000 lag, aber daß sie erst mit dem Neubau der gotischen Liebfrauenkirche auf die Fluchtlinie des Doms zurückgenommen wurde, dürfte feststehen.

Wenn wir das imposante Westmassiv in seiner Ausladung von 52 Metern und die Qualität seiner Ausführung betrachten, gewinnen wir nicht den Eindruck einer Notmaßnahme, sondern eher eines Statements, dem in architekturgeschichtlicher Hinsicht die Bedeutung eines Evolutionssprungs beikommt. Auf der Grundlage des antiken Doms stehend, bricht der mittelalterliche Trierer Dom mit dem Dispositiv des antiken Baus, und das ist das Dispositiv des »ewigen Hellenismus«: die Komplexanlage aus linear (und hier auch parallel) aufgereihten baulichen Einheiten, also jenes Modell, das die konstantinischen Kirchenbauten für die großen Kirchen der Christenheit verbindlich gemacht hatten und das in verwirrenden Neugruppierungen und Varianten die Realität des nachantiken Kirchenbaus weiterbestimmte (Abb. 3)⁸ – auch

⁶ Fritz Neumeyer: Die öffentliche Seite der Architektur: Wände mit städtischem Bewußtsein. In: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 11, 1997, S. 151.

⁷ Die wichtigsten Darstellungen der Baugeschichte mit der älteren Literatur: Jochen Zink: Die Baugeschichte des Trierer Doms von den Anfängen im 4. Jahrhundert bis zur letzten Restaurierung. In: Der Trierer Dom. Jahrbuch des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1978/79, S. 17ff.; Hans Erich Kubach/Albert Verbeek: Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Bd. 2. Berlin 1976, S. 1085ff.

⁸ Zur antiken »Doppelkirche« aus neuerer Sicht und als Korrektur der Rekonstruktionen von Kempf vgl. Winfried Weber: Der »Quadratbau« des Trierer Domes und sein polygonaler Einbau – eine »Herrenmemoria«? In: Der heilige Rock zu Trier: Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi. Hrsg. von Erich Aretz u.a. Trier 1996, S. 915ff. Danach ist an den

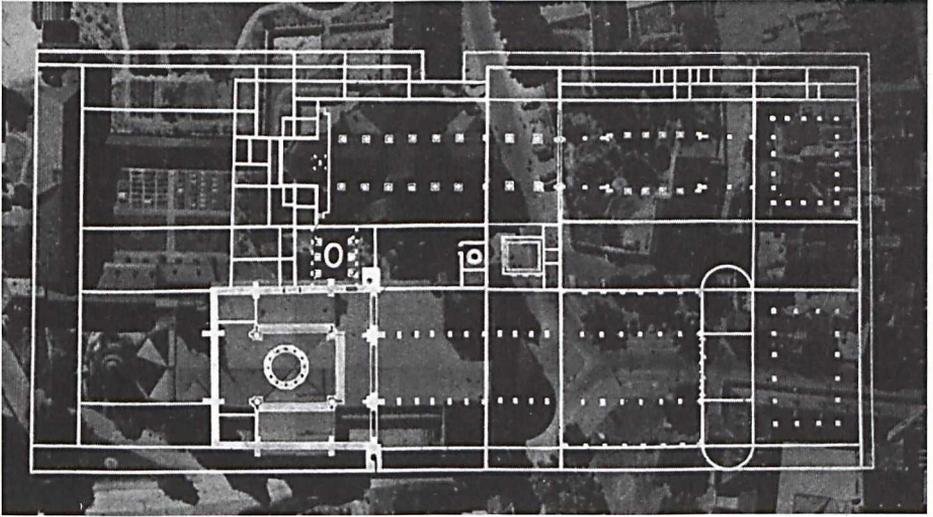


Abb. 3 Trier, Dom, antike Komplexanlage in Luftbild eingetragen (nach Kempf, westliche Abschnitte nicht gesichert)

in der deutschen Großarchitektur der Jahrtausendwende. So setzten die Bauherren der Konkurrenzdomen in Mainz und Köln weiter auf das lineare Schema.⁹ In Köln sah es in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts so aus, daß nach dem Portalbau zur Hohen Straße ein langgestrecktes Atrium auf die doppelhörige Domkirche vorbereitete, auf die ein zweites Atrium und die Vor- oder »Hinter«-Kirche St. Mariengraden folgte, die nach Osten hin den ca. 270 Meter langen Komplex abschloß (Abb. 4). Der Mainzer Willigis-Dom, der im Jahr 1009 niederbrannte, hatte als Gesamtanlage eine Länge von 165 Metern erreicht; der Bardo-Bau, der 1036 eingeweiht wurde, folgte ihm in Disposition und Längenerstreckung als ein Ensemble aus einer Maria geweihten Vorkirche, einem Ostatrium und dem Dom.

Es bedarf keiner längeren Erläuterung, daß Bauten des linearen Schemas keine Fassaden haben, zumindest keine Hauptfassaden. Man könnte sagen, sie haben detachierte Fassaden an ihren Atrien und Vorkirchen, Fassaden, die in zwei oder mehr Phasen hintereinander geschaltet werden: In Fulda, Köln, Mainz, auch in Lorsch und später in Cluny kann man dieses Phänomen studieren.

Was wir in Trier an Stelle des linearen Dispositivs vorfinden, ist die so entwicklungssträchtige Tendenz zum Bauindividuum, zum Solitär. Daß diese Tendenz die

Plänen Kempfs u.a. die Westfortsetzung der Kirchen durch Atrium und Narthex zu streichen. Es bleibt aber bei der Tatsache der Komplexanlage aus neben- und hintereinander gruppierten, offenen und geschlossenen Teilräumen im oben skizzierten und vom Hellenismus bis zu den großen Kirchenbauten des hohen Mittelalters gültigen Sinne.

⁹ Siehe zu Köln und Mainz zuletzt die praktische Übersicht bei Frank G. Hirschmann: Stadtplanung. Bauprojekte und Grossbaustellen im 10. und 11. Jahrhundert. Stuttgart 1998, S. 14ff.

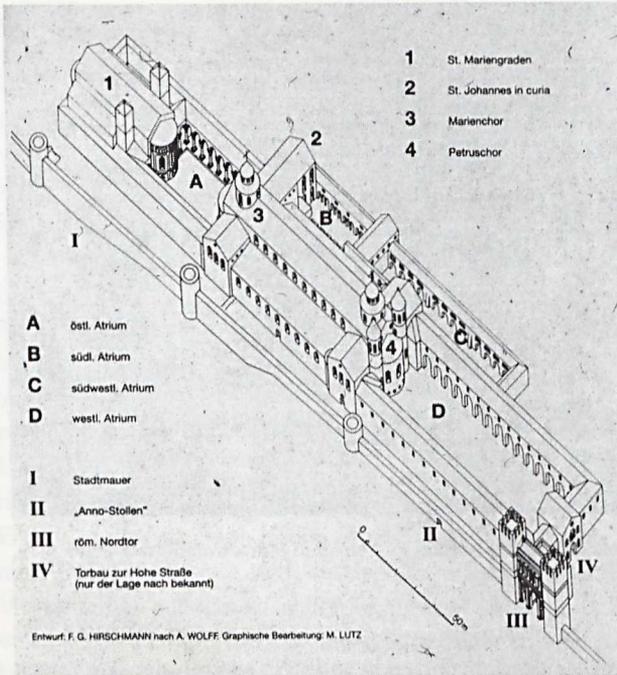


Abb. 4 Köln, Alter Dom, Rekonstruktion 2. Hälfte 11. Jahrhundert (nach Hirschmann)

Entwicklung der Fassade fordert, braucht nicht erläutert zu werden. Im Sinne einer Umpolung von horizontaler Vorbereitung zu vertikaler Voraussetzungslosigkeit sind die Bauten mit Westwerk wichtige Stationen auf diesem Weg. Sie haben zwar auch keine Fassaden, da sie aus der »Vorstellung eines Gruppenbaus hervorgegangen sind« und da das Westwerk »zum Langhaus hinzu[tritt], statt es zu repräsentieren« (Panofsky). Anders – im Sinne unserer Definition – gesagt: Das Westwerk macht Front, übernimmt aber keine Mittlerfunktion für das bauliche Gefüge selbst und für das Verhältnis von Bauganzem und Umraum. Der Trierer Westbau ist kein Westwerk, er besetzt eine Übergangsposition zwischen den kompakten Schildbauten der früheren und den aufgeblendeten Fassadenschirmen der späteren Zeit. Der Westbau ist nachwievor ein Bau-Körper – das kann man gut von der Seite erkennen, wo ihn Strebpfeiler und andere Hilfskonstruktionen von der geradlinigen Anlage der Langhauswände absetzen (Abb. 5).

Der Westbau ist aber auch dem Innen dienstbar gemacht, also tendenziell integriert: »Seine Mauern sind Außenwände von Langhaus und Westapsis. Auch sind hinter den Portalen keine Vorhallen ausgebildet; man steht sofort im Langhaus.«¹⁰ Am

¹⁰ Kubach/Verbeek (wie Anm. 7), S. 1092. Die Autoren kommen in ihrem Handbuch an zahlreichen Stellen in Bd. 4 auf den Westbau des Trierer Doms zu sprechen, z.T. mit deutlich von ihrer Gesamtbeschreibung abweichendem Tenor, vgl. etwa die wichtigen Beobachtungen S. 140 und S. 181.



Abb. 5 Trier, Dom, Ansicht von Süd-Westen

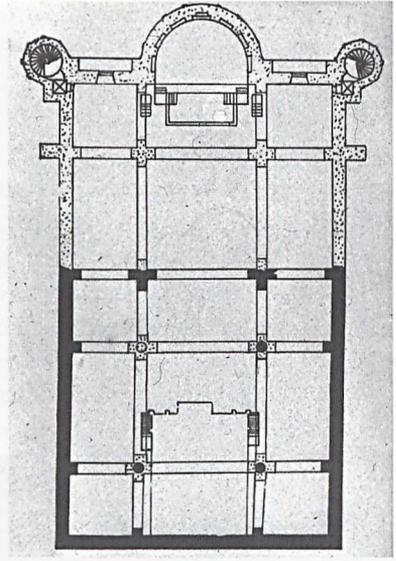


Abb. 6 Trier, Dom, Grundriß (helle Teile Poppo-Bau)

deutlichsten ist die Integration an der Tatsache abzusehen, daß die Türme an der Fasadens- und Seitenwand auf vollem Außenmauerwerk aufrufen, nach innen aber auf zwei Seiten über den Arkadenwänden des Langhauses stehen, also jeweils ein Joch der Nebenschiffe überbauen (Abb. 6). Nicht nur aus statischen Gründen hätte man früher diese heikle Anordnung verworfen, ein Denken und Formen in Teilräumen hätte die Gelegenheit einer zusätzlichen Abschnürung im Inneren niemals ausgeschlagen.

Ebenso aussagefähig ist die Art und Weise, wie der Standort für den westlichen Abschluß gefunden wurde. »Poppo ging also vom [spätantiken] Quadratbau aus, deutet ihn in einen Längsbau um und legte dessen innere Proportionen und Maße dem Erweiterungsbau zu Grunde: die in der Ost-West-Richtung ablesbare Rhythmisierung der Joche ›kurz – lang – kurz‹ greift er auf und extrapolierte sie nach Westen, indem er ein langes und ein kurzes Joch anhängte. So entstand jene merkwürdig rhythmisierte Form des Schiffes: kurz – lang – kurz – lang – kurz (A – B – A – B – A), die den Trierer Dom im Hinblick auf seine Raumform zu einem absoluten Unikum machte.«¹¹ Die neue Front entsteht also dort, wo die Baukunst des 11. Jahrhunderts ihre Gestaltungsgesetze in einer minimalen, aber eindrucklichen Version erreicht hat: Aus dem Zentralbau wird ein Längsbau, aus der symmetrischen Komposition wird eine rhythmisch fortschreitende Folge.

¹¹ Franz Ronig: Der Trierer Dom und sein Verhältnis zur Antike. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 44, 1990, S. 119.

Das Vertikale und Additive des mittelalterlichen Gruppenbaus, die »Kontrastwirkung der richtungsbestimmten Massen«, wie Beenken sagt, richten sich an die Fernwahrnehmung und die Gesamtansicht, die beim Umschreiten entsteht. Ein Bau mit Fassade, haben wir gesagt, richtet sich an die Adresse des Raumes vor ihm. Von dieser Voraussetzung ausgehend bietet es sich an, die Analyse mit den Türmen zu beginnen, die das Moment der allseitigen Fernwirkung wie kein anderes Element verkörpern und deswegen als erste zusätzliche oder alternative Beanspruchungen zu erkennen geben. In Trier sind die Treppentürme die Indikatoren einer neuen Baugesinnung.

Im Rückblick kann man summierend feststellen, daß flankierende Treppentürme wie in San Vitale und im Westbau des Aachener Münsters mit dem Eingangsbau zu einer funktionalen Gruppe eng zusammengefaßt werden; in Aachen werden sie zusätzlich durch den mittleren Einturm vertikal überformt. Eine ähnliche unfreie Stellung und Wirkung hatten vielleicht die Turmpaare der Hauptkirchen von Frankfurt und St. Denis. Diese Türme können sich weder eigenständig artikulieren, noch tragen sie zur Gestaltung der Eingangssituation bei. Ein anderes Bild bietet die ottonische Baukunst. Sie behandelt die Treppentürme durchaus als Körper eigenen Rechts und strukturiert sie durch horizontale und vertikale Untergliederung, macht sie also »anschlußfähig«. Andererseits zieht sie die Türme so weit von der Eingangssituation ab, daß ein dialogischer Zusammenhang zwischen Aufwärts und Einwärts nicht entstehen kann. Es gibt sogar die Möglichkeit, sie vom Hauptkomplex abzutrennen und mit dem Entrée der Vorkirche zusammenzufassen, wie das in Cluny II (1000–1010) der Fall war. Der Mainzer Dom, der für Trier ein wichtiger Vorläufer und Konkurrent war, zeigt noch heute ottonische Treppentürme, die an die Schmalseiten des östlichen Querbaus mittig angeschoben stehen. (Abb. 7) Vergleichbar ist die Disposition in St. Michael in Hildesheim. Kompositionsgeschichtlich wäre dies der Stand der Zeit nach 1000: Die Positionierung dieser Türme ergibt sich aus einem dem Bau immanenten Koordinatensystem.

Als selbständig erhaltene plastische Körper stehen die Trierer Treppentürme weiter in der Tradition des gruppierenden Bauens, aber ihre Position *vor* den Ecken der Westanlage macht sie unabhängig von den inneren Schwerelinien des Hauptbaus. Diese Umstellung drückt der Baumeister auch in der Positionierung der Zwillingsfenster im obersten Geschoß aus: Er hat die Öffnungen in den Diagonalen eingelassen.¹²

Das verrät ein sicheres Gefühl sowohl für das Volumen, als auch für den anderen Richtungssinn der Rundtürme. Ein frontal eingesetztes Fenster würde einem so schlanken Zylinder eine Ausrichtung und Ansichtigkeit geben, die er im Vergleich mit dem breiten Halbrund der Apsis nicht verdiente. Die Diagonalstellung der Fenster nimmt aber vor allem die analoge Positionierung der Türme auf und setzt sie als eigene Richtung gegen die Axialität des Hauptbaus durch. Es versteht sich, daß die Fen-

¹² Ihr oberstes Geschoß aber, das sich in Zwillingsfenstern öffnet, ist leer, ist reiner Aufsatz – das Szenographische, das unabdingbar zur Fassade gehören wird, deutet sich mit diesem Scheingeschoß an.



Abb. 7 Mainz, Dom, Ostseite

ster der vergleichbaren Türme in Hildesheim und Mainz mit den Achsen der Gesamtanlage koordiniert sind.

Die Trierer Türme werden also ganz anders in Stellung gebracht: nämlich nach vorne und auf einen begrenzteren Wahrnehmungsraum bezogen. Diese Anordnung übereck und nach vorne gerichtet bewirkt für den Fassadeneffekt dreierlei: Erstens verdecken die Türme die Seitenansicht der Kirche und arbeiten damit gegen den Gedanken, der die mittelalterliche Großarchitektur bestimmt, daß die Baugestalt nämlich in toto nach außen wirken sollte. Es steht jetzt eine Schauwand vor uns, die den Rest der Gesamtanlage tendenziell vergessen läßt. Zweitens verlagert sich der Beitrag, den diese Komponenten zum Ganzen leisten. In Mainz und Hildesheim gehören die Treppentürme zur Gesamtkonzeption eines wägend gegliederten und vielförmigen Ganzen; in Trier tragen sie nach plastischer Grundform und Binnengliederung vor allem zum Aufbau der Fassade bei. Wenn sie also dank ihrer »Umstellung« doppelt wirksam werden: nach vorne und zur Mitte hin, so stärken sie jene konstitutiven Merkmale der Bauaufgabe Fassade, die wir oben als Orientierung und

Eigengesetzlichkeit beschrieben haben. In diesem letzten Sinne sind die Türme auch Rahmenelemente; sie steuern damit drittens zur Komposition das unabdingbare Element der Begrenzung bei.

Der Schritt, der hier getan wird, ist so kühn, daß man versucht ist, von einer »kritischen Form« zu sprechen. Die Türme werden nämlich so weit aus der sicheren Seitstellung herausgerückt, daß ihre funktionale Anbindung an den Kernbau nur dank eines kleinen Durchgangsbaus möglich ist, der in den Winkel zur Außenmauer der Seitenschiffe eingestellt ist. Beschreitet man den so erschlossenen Aufstieg, dann ergibt sich folgendes: Man erreicht zuerst die oberen Arkaden des Mittelbaus, die durch einen Gang verbunden sind, der um die Apsiskalotte herumführt. So eröffnet sich, vom Westchor ausgehend und in ihn zurückkehrend, ein Rundweg, der möglicherweise für Prozessionen und Schaustellungen genutzt wurde (bestimmt war?) – Quellen, die uns das bestätigen würden, fehlen. Von den oberen Arkaden kann man in die unteren hinabsteigen oder man gelangt in die Haupttürme, von denen aus ein Gang ins Dach über den Seitenschiffen führt. Das heißt also, daß die Flankentürme auf dreifachem Wege Funktionen und Bauteile des Westbaus bedienen. Und nur einmal und sehr vermittelt erschließen sie das Langhaus.

Kommen wir zur Gesamtkonzeption. »Der Westbau«, schreiben Kubach und Verbeek, »verkörpert als komplexes architektonisches Gebilde eine ganze Reihe von Elementen: der quergelagerte, durch das Pultdach abgeschlossene Unterbau ist Fassade des Hallenlanghauses, auf das der Giebel hinweist; die beiden Türme über den Westjochen der Seitenschiffe bilden eine Zweiturmfront und verklammern den Organismus des Langhauses mit dem Westbau; sie sind ursprünglich sicher als Glockentürme gedacht, deren der Dom bis dahin anscheinend ermangelte. Die Apsis läßt den Westchor der doppelchörigen Anlage erkennen; ebenso wie die übereck gestellten Treppentürme gibt sie dem Bau plastische Akzente und macht ihn zur »kubischen Fassade« (Dehio); die beiden seitlichen Portale weisen auf die Eingangsfunktion; schließlich bringen die tiefen Blendbögen über den Portalen und die zweigeschossigen Galerien darüber hinaus das Element der Zweischalengliederung hinzu, das so außerordentlich zukunftssträchtig erscheint.«¹³

An dieser Beschreibung ist zunächst auffällig, daß die Autoren, die das Phänomen Trier in eine eigene Kategorie, »Westbau« oder »Westchorbau« genannt, einordnen wollen, den Komplex im Sinne des Panofskyschen Fassadenideals analysieren, als Abbild eines dreischiffigen Langhauses, hier einer Halle. Drei Komponenten wollen sie auf eine »repräsentative« Funktion verpflichten. Vom »Unterbau«, der aus welchen Gründen auch immer diesen Namen verdient, also von den geraden Zwischenjochen sagen sie, sie dienen als »Fassade« dem Hallenlanghaus; von den Haupttürmen heißt es, sie würden sich über den Seitenschiffen erheben und als »Zweiturmfront« Langhaus und Westbau »verklammern«, und schließlich würde der Giebel als »Zeichen« auf das Langhaus hinweisen.

¹³ Kubach/Verbeek (wie Anm. 7), S. 1092.

Zu retten ist an dieser Passage wenig, außer der korrekten Aufzählung der beteiligten Elemente. Die Verwirrung bzw. analytische Schwäche ist eine direkte Folge der Weigerung, sich auf den Fassadencharakter des Gebildes einzustellen. Dafür muß man konsequent zwei Schichten anerkennen. Das fällt nicht leicht, wie das folgende Zitat deutlich macht: »In die der Westfront des Domes im Bereich der Turmuntergeschosse vorgelegten dicken Wände sind sowohl die riesigen Portalnischen, als auch die darüberliegenden ›Laubgänge‹ [...] eingebaut (besser aus ihr ausgespart).«¹⁴ Hier wird also ein Baukörper auf eine Mauer reduziert,¹⁵ offenbar um das Davor in enger Abhängigkeit von dem Dahinter zu halten. Der Bearbeiter des Dom-Inventarbandes, Nikolaus Irsch, hat den Sachverhalt viel klarer gesehen: »Eine hintere, glatte Schicht bezeichnet den Westabschluß des Innenraums. [...] Ungebrochen und unverhüllt zeigt sie sich aber erst von der Höhe des Dachgesimses der Apsis an nach oben. In den mittleren Teilen der Fassade schaut sie durch die über den Portalen liegenden Loggien wie durch Vorhänge hervor; in der untersten Zone erscheint sie dann wieder ohne Hülle in den großen, die Portale einrahmenden Bogenflächen.«¹⁶

Der Westbau ist also eine zweiteilige und eine zweischichtige Anlage. Es gibt den Kernbau der Kirche, der für gewöhnlich hinter der Fassade verschwindet und dort ein funktionales Eigenleben führt. In Trier aber »scheint« er durch die Fassade »durch« und ragt über ihr auf, und dort, in der Höhe, entfaltet er eine ebenso eindeutige wie zeichenhafte Präsenz: mit Türmen und Giebel, dreiteilig, elementar, wie man es sich als Prägung eines Siegels vorstellen kann. Und es gibt die Fassade, die als eine vierteilige Komposition vor und neben der Front des Langhauses aufgezogen wird. Es ist zugegebenermaßen etwas unglücklich, zwischen Front und Fassade so scharf zu trennen, da beide zusammen einen Komplex, eben den Westbau bilden, aber andererseits kann man deutlich zeigen, daß der Fassadenvorbau seine eigene Reichweite und Artikulationsbasis besitzt.

Wir haben schon kurz die Tatsache gestreift, daß die Flankentürme nicht nur befestigende und abschirmende Körper sind, sondern daß sie auch zur Mitte hinwirken, indem ihre gekrümmte Grundform und ihre Flächengliederung mit dem Mittelstück der Fassade, mit der Apsis, korrespondieren. Ein Rhythmus der Form a b A b a wird aufgebaut, eine fünfteilige Sequenz wie im Inneren, diesmal aber eine mit betonter Mitte. Rhythmisch gestalten will dieser Architekt – das läßt sich auch eine Gestaltungsebene tiefer ablesen. Während die Pilaster die Turmzylinder in gleichem Abstand umstehen, wechseln am Apsisrund schmale und breite Felder miteinander ab,

¹⁴ Ronig (wie Anm. 11), S. 122.

¹⁵ Kubach/Verbeek schreiben in diesem Sinne in Bd. 4, S. 181 von »einer vorgelegten Mauer-schicht«, wenn sie die Zwischenjoche meinen.

¹⁶ Nikolaus Irsch: Der Dom zu Trier. (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz). Düsseldorf 1931, S. 92. In Bd. 4, S. 136 schließen sich Kubach/Verbeek dieser Schweise an: »Die Laufgänge [...] machen es in Trier deutlich, daß die Außenmauer der Fassadenseitenteile in zwei Schichten zerlegt ist: die Portale sitzen in der Rückwand von zwei hohen und tiefen Bogenblenden. Diese Rückwand bildet weiter oben auch die Rückwand der Galerien, und über deren Pultdach die Außenwand der Türme. Der dazwischenliegende Giebel sitzt in der gleichen Ebene.»

wobei an den Türmen ein Pilaster und an der Apsis ein breites Intervall die Stirnposition einnehmen. Letztere Entscheidung ist Resultat einer bekannten Stilgesetzlichkeit, deren bewußte Anwendung gleichwohl an dieser Stelle beachtenswert ist. Rhythmus geht in letzter Instanz immer über Symmetrie, auch in dieser Situation, in der die »Macht der Mitte« eine gegebene Sache zu sein scheint. Aber genausowenig wie auf einer unteren Gestaltungsebene die Bögen Schlußsteine haben, wird die Zentralität (an) der mächtigen Apsis verabsolutiert. Ihre drei Stockwerke legen die Mittelachse verschieden und widersprüchlich aus. Und wenn sich die Elemente zur Reihe schließen, wie im obersten Geschoß, dann sagt das eben ganz deutlich, daß quergelesen, daß der Fassadenverband berücksichtigt werden muß.

Würde das mächtige Halbrund allein aus der Front hervorstehen, müßten wir konzedieren, daß sich hier das Innere mit seinem wichtigsten Teil durchsetzt. Im Dreierverband aber gibt die Konche einen Teil ihrer innenbestimmten Motivation an das Gesamtbild der Fassade ab. Daß die Rundtürme kein bedeutendes Inneres repräsentieren, ist evident, daß sie dennoch der gleichen Auszeichnung für würdig befunden werden wie die Apsis, die das Allerheiligste umbaut, verweist in dieselbe Richtung: Hier wird komponiert, nicht abgebildet. Man darf auch nicht übersehen, daß die Halbkuppel der Apsidenwölbung sich nicht nach außen mitteilt, sondern hinter dem obersten Geschoß verschwindet, das hinter (ursprünglich) offenen Rundbogenfenstern um die Wölbung herumführt und die oberen Laufgänge miteinander verbindet.¹⁷ Hier wird mit anderen Worten eine bedeutende Position des Inneren für die Zwecke des Äußeren überformt.

Was den Treppentürmen im Vergleich mit der Apsis an Volumen fehlt, machen sie zum Teil durch die ihnen wesenseigene Dimension der Höhe wieder wett. Dabei zeigt sich der zusätzliche Aussagewert des Gliederungssystems, das der nahen Antike (Porta Nigra) abgeschaut ist und ohne das die vor- und nachgotische Baukunst nicht mehr auskommen will.

Die formale Detaillierung aus Geschossteilung und Pilastergliederung führt nicht nur zusammen, was der Grundform nach zusammengehört, sondern ermöglicht auch wahlweise Anschluß oder Separierung eines Bauglieds. Zwei Etagen der Türme sind mit den mittleren Jochen und mit der Apsis koordiniert. Im dritten Absatz reichen die Türme deutlich über den zurückbleibenden Mittelbau und sein Pultdach hinaus. Daß sie sich hier unabhängig machen, wird auch im Wechsel des Grundrisses deutlich, der vom Kreis ins Polygon überführt wird. Das offene Dachgeschoß und die Kegeldächer überragen die Spitzen der Dächer von Apsis und Langhaus, womit noch einmal auf andere Weise deutlich gemacht wird, daß die Türme beides »verkörpern«: Sie existieren als Elemente eigenen Rechts und als Komponenten eines abgestimmten Ganzen.

¹⁷ Inwieweit diese Vorrichtungen als Heiltumsfassade zu interpretieren sind, soll hier unerörtert bleiben. Es ist bekannt, daß der heilige Rock erstmals 1512 ausgestellt wurde. Warum man es bei den gegebenen baulichen Strukturen für nötig fand, einen eigenen hölzernen Aufbau auf die Dachspitze der Westapsis zu stellen, ist schwer verständlich, vgl. Irsch (wie Anm. 16), S. 17, S. 43, S. 140; Der heilige Rock (wie Anm. 8), passim.



Abb. 8 Trier, Dom, Ansichten von Nordwesten

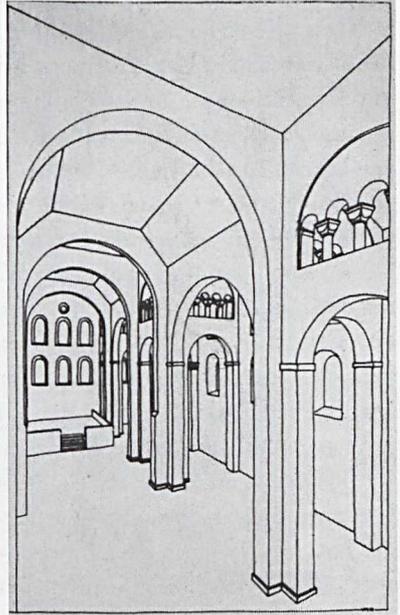


Abb. 9 Trier, Dom, Rekonstruktion des Inneren des Poppo-Baus (nach Zink)

Was wir bisher erarbeitet haben, spricht für eine Fassade als Schauffront und als Komposition und nicht als Abbild des Kircheninneren. Die Flankentürme sind auf letzteres funktional sogar nur indirekt bezogen; die Apsis folgt zwar der Breite des Mittelschiffs, »repräsentiert« es aber nicht. Für die Auszeichnung beider Bauteile werden »Außenmotive« entwickelt oder übernommen; folgt man den Rekonstruktionen, so ist das innere Halbbrund des Chores nicht analog dem äußeren ausgestaltet worden. Wie verhält es sich dann mit den beiden geradlinigen Fassadenjochen, den Positionen b im Rhythmus a b A b a, von denen Kubach und Verbeek sagen, sie würden als Fassade für das Langhaus stehen? »In Trier bilden dagegen die Seitenschiffjoche einen mächtigen Querbau«, heißt es bei ihnen an einer anderen Stelle.¹⁸

Irsch wiederum hat die Sache ganz anders gesehen. Er stellt fest, daß zwischen Eckturm und Apsis und vor die westliche Abschlußwand »ein die Portale überspannender, triumphbogenartiger Zwischenbau gelegt« wurde.¹⁹ Jede Schrägansicht (Abb. 5, 8) kann klarmachen, warum die Auffassung von Irsch bei einer werkgerechten Analyse den Vortritt haben muß. Auch die geraden Joche sind »Vorbauten«. Sie beanspru-

¹⁸ Kubach/Verbeek (wie Anm.7), S. 140.

¹⁹ Irsch (wie Anm. 16), S. 87.

chen eine annähernd vergleichbare Teilautonomie im Verband der Fassade wie die anderen Körper auch – gruppierendes Komponieren in Spätform.

Die geraden Stücke nur in dienend-abbildender Funktion zu lesen, geht also nicht an. Die Referenz müßte präziser ausfallen. Und sie ist es auch. Bei Poppos Anbau an das spätantike Quadrum wurde nicht nur die Unterscheidung zwischen kurzen und langen Jochen aufgegriffen, auch die Höhe der römischen Bögen wurde übernommen und die entsprechenden Differenzen zwischen den Bögen in den langen und den kurzen Abschnitten wurden zugunsten der letzteren durch »Emporbögen« ausgeglichen (Abb. 9), so daß wir dort einen zweigeschoßigen Aufriß antreffen: über einer hohen Durchgangsarkade eine vierteilige Öffnung unter Überfangbögen. Diese Disposition kommt uns bekannt vor – Irsch hat es ausgesprochen: »der riesige Bogen mit den loggienartigen Durchbrüchen darüber wurde aus dem Innern auf die Fassade übertragen«,²⁰ was als Aussage doch in einem Widerspruch zu seiner anderen Feststellung zu stehen scheint, die von einem »triumphbogenartigen Zwischenbau« spricht. Die Zwischenbeziehung, die den Bauteil im Querverband der Fassade unterbringt, steht gegen die Beziehung, die das Innere nach Außen kehrt.

Ich meine nicht, daß wir es hier mit einem wirklichen Widerspruch zu tun haben. Wenn wir die eingangs gegebene Definition ernst nehmen, leistet die Raumhaltigkeit der Fassade die Vermittlung zwischen dem Innen- und dem Außenraum. Das heißt aber, daß die Ansprüche von *drei* beteiligten Größen hier bewältigt werden müssen: die Ansprüche des Innen, des Außen und der Fassade selbst. In letztgenannter Hinsicht läßt sich zeigen, daß die Zwischenjoche – bei aller Bindung – eine eigene Ordnung formaler Artikulation stellen. Diese Ordnung arbeitet mit den Mitteln: Fläche, Farbe, Tiefenschichtung. Die Mauer der rund vortretenden Elemente ist unauffälliges Mauerwerk aus kleinformatigen Kalksteinen, das mit ziemlicher Sicherheit verputzt war und das einen neutralen Grund für die Pilasterauflagen bietet.

Dagegen stehen die geradlinigen Bauteile mit ihrem sorgfältig gehauenen Großquaderwerk und dem Schichtwechsel verschiedenfarbiger Steine in den Bögen. (Allerdings ist das atektonisch-teppichhafte Ornament, das die Bogenfelder der Portale bedeckt, ein Einfall der Restauratoren des 19. Jahrhunderts.) So wie die vortretenden Elemente durch vortretende Glieder geschmückt werden, so ist den zurückliegenden Partien eine zweite Wand hinterlegt. Was in der einen Ordnung plastisch ausgeformt erscheint, wird in der anderen ausgeschnitten und zu optischer Wirksamkeit gebracht. Ein Dualismus von Auswärts und Einwärts, von Entgegentreten und Nach-Innen-Leiten, das ist der einfachste und stärkste Ausdruck der zweifachen Orientierung der Fassade. Und was noch genauer deren Innenbezug angeht, so stellen wir fest, daß er in abbildhafter Konkretion in den Partien hergestellt wird, die nicht nur im Verband zurückstehen, sondern selbst Tiefe haben, die also eine doppelte Rezession darstellen. Der transparente Sinn ist somit nur dank eines positionalen Sinns zu haben.

²⁰ Ebd.

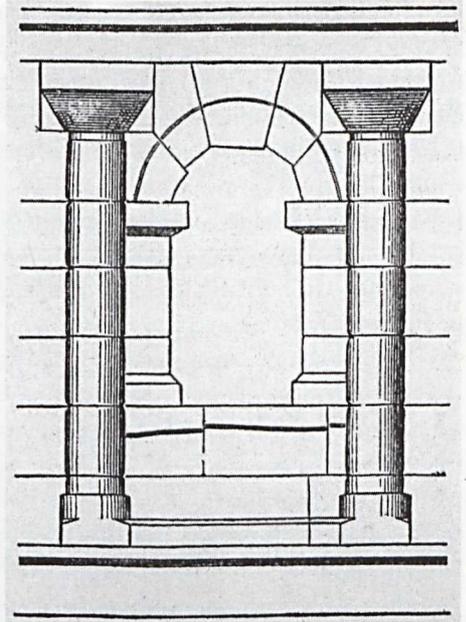


Abb. 10 Trier, Porta Nigra, Säulen- und Bogenstellung

Damit haben wir noch nicht alle differentiellen Merkmale der zweiten Ordnung erfaßt. Mit den vortretenden Partien sind die Wandfelder durch die Gesimse verbunden. Diese laufen durch, aber sie werden nicht durch die Pilasterreihen struktiv erklärt wie außen und in der Mitte. Im anderen Umfeld werden sie neu bestimmt. Am auffälligsten geschieht das im ersten Abschnitt, wo das Gesims, das nebenan die Geschosse trennt, hier zum Ansatz genommen wird, die Geschößteilung zu überwinden. Aus dem trennenden Band wird ein Auflager für den großen Blendbogen. Und im Inneren der Portalöffnung, wo es weiterläuft, teilt es das große Motiv nach Rechteck- und Kreisform, in die beiden Grundelemente also, welche Aufriß und Grundriß bestimmen. Das Rundmotiv tritt hier im Zusammenhang mit dem Dispositiv der übergreifenden Form auf. Der Blendbogen überfängt das Bogenportal, und in der Höhe legt sich ein Entlastungsbogen über die oberste Galerie und zieht sich seitlich weiter nach unten, so daß man sich eine entsprechende Rahmung auch der darunterliegenden Galerie vorstellen kann. Das ist zwar nicht konsequent durchgeführt, aber optisch tritt der gewünschte Effekt ein. Während sich die Flächengliederung der vorwölbenden Partien aus Abschnitten aufbaut, die additiv und parataktisch gefügt sind, wird in den geradlinigen Stücken die Variation über das Thema der übergeordneten Form angefangen – Neben- und Überordnung treten als Komplemente auf.

Die Baukunst des 11. Jahrhunderts, die »romanische«, hat das nicht von der römischen gelernt, deren Kennzeichen die Uniformität war. Das zeigt ein Blick auf die Porta Nigra (Abb. 10). Am römischen Stadttor ist nach dem Muster des Kolosseums

das alles bestimmende Motiv die Rundbogenöffnung, die von kleiner Fenster- und großer Geschoßgliederung zweifach gefaßt wird – dieser Formenverband taucht im Äußeren wie im Inneren, an den vorspringenden und an den geraden Partien in serieller Konformität auf, insgesamt 144mal. Der Baumeister der Domfassade zerlegt diese Komposition und verteilt ihre Elemente auf die beiden Ordnungen. Die gerundeten Elemente Turm und Apsis zeigen geschoßbetonende Pilastergliederung und haben entweder keine Fensteröffnungen oder rundbogige Fenster, die auch ohne Abstimmung mit der Wandgliederung eingesetzt werden können. Die geraden Zwischenbauten haben die Öffnungen als Hauptmotiv, aber ohne trennende und rahmende Pilaster-Ordnung.

Den Abschnitt zusammenfassend kann man sagen: Alles spricht für eine Bewertung der geraden Joche als Trägern einer eigenen Ordnung und des Fassadenganzen als einer Komposition aus zwei komplementären Modi. Was die Gewinnung dieses syntaktischen Analogons zur Gliederordnung der Antike für das nachantike Architektursystem und speziell für den Bereich der Fassadengestaltung bedeutet, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Baukünstlerisches Komponieren heißt ab jetzt nicht mehr nur Arbeiten mit der Kubatur, mit dramatischen Gestaltgefällen zwischen schierer Wand und exquisiten Zonen hoher bauplastischer Verdichtung. Komposition bedeutet jetzt Operieren mit Großformen der Präsentation wie Gruppenbau, Front *und* Fassade, bedeutet Verfügen über Körper, Wand *und* Schicht (sprich: Relief- und raumhaltige Schicht), bedeutet Anwendung von Kontrastmodi, die in Analogie- und Differenzbeziehungen komplementär aufeinander abgestimmt werden müssen.

Die Art, in der die Ordnungen der plastischen und der geraden Teilformen kontrastreich kommunizieren, kann man durchaus mit dem Gebrauch der architektonischen Elemente vergleichen, die im Echternacher Diptychon des späten 10. Jahrhunderts die Zustände »unter dem Gesetz« und »unter der Gnade« bezeichnen (Abb. 11).²¹ Eine Gebäudeabbreviatur aus Säulen und Giebel steht links für den Tempel des Alten Bundes; sie greift auf das institutionell verbürgte Bild von Architektur zurück. Die Rundnische der Gegentafel nimmt ihre Signifikanz von der Gegebenheit, daß sie einen baulichen Reim auf die überwölbende und umfassende Geste des Körpers Christi bildet, welcher der Neue Tempel ist. Die Nische ist also eine immanent abgeleitete Form, nicht anders als die Apsis der Fassade, die sich vom inneren Chorraum herleitet. Aber so wie die Apsis, die anscheinend selbstevidente Exponentin des Inneren, als Strukturelement in eine exogene Gesamtkomposition, eine Fassade, eingebaut wird, so gewinnt die Nische ihren differentiellen Sinn erst im Verweisungszusammenhang der Doppeltafel.

Ich komme noch einmal zu dem Vergleich des romanischen und des römischen Architektursystems zurück. Wenn das kompakte Formmodul, wie es an der Porta Nigra vorkommt, in die Baumotive der Rundbogenöffnung und der Pilaster- und

²¹ Vgl. Wolfgang Kemp: *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*. München 1994, S. 217ff.

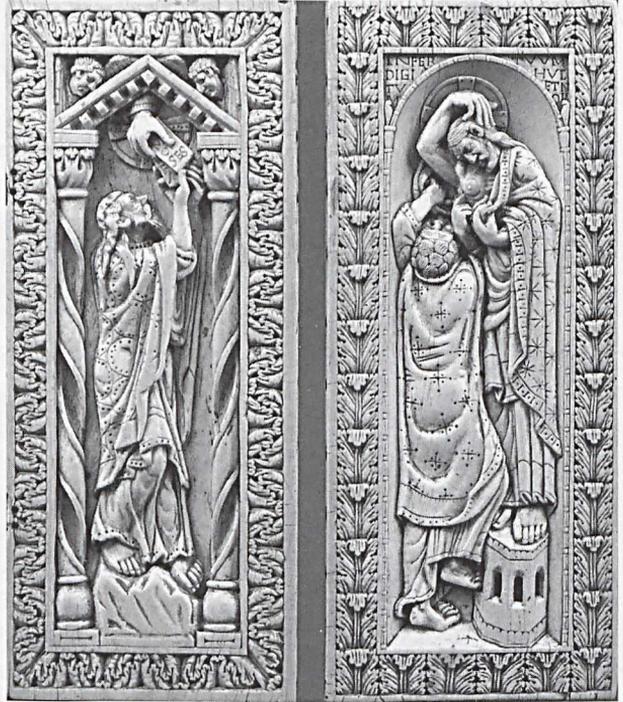


Abb. 11 Berlin, Kunstgewerbemuseum, Thomas-Moses-Diptychon

Geschoßgliederung aufgeteilt wird, dann bedeutet das auch den Wegfall einer inneren Proportionslogik. Es bleibt auf der Seite des subordinativen Gestaltens das Verhältnis der Formentsprechung übrig: großer Überfangbogen legt sich über Bogengänge, großer Blindbogen über Bogenportal. Wie aber nun die Größenrelationen neu bestimmt werden, das ist von höchstem Interesse für die Frage nach der Außenwirkung einer Ordnung, die wir soweit in ihrer Innenbezüglichkeit und in ihren Beitrag für das Fassadenganze analysiert haben.

Und schon beim ersten Nachdenken über diese Frage werden wir wiederum darauf verwiesen, daß Formentscheidungen nur als Abstimmung möglich sind. Das komplementäre Verhältnis der beiden Modi ist nämlich auch durch die Übertragung von Grundriß- in Aufrißformen gekennzeichnet. Mit 13 Metern Höhe sind die Blindbogenportale das größte Einzelelement an der Fassade. So werden die beiden flachen Joche gegen den gewaltigen Vorstoß der Apsis stark gemacht – bei Übernahme von deren Grundform und bei Wahrung einer gebührenden Rangstufung. Das vorspringende Element wird in der Dimension des Aufgehenden kompensiert, das Raummaß übersetzt sich in Aufmaß. Aber es geht jetzt nicht mehr nur um interne Prozesse des Ausgleichs und der Arbeitsteilung. Die neue Maßstäblichkeit, die mit dieser Transposition ins Spiel kommt, ist das rezeptionsästhetische Äquivalent jenes Gerichtetseins, das wir bei den vortretenden Partien finden. Ohne auf eine innere proportionale Ra-

tio Rücksicht nehmen zu müssen, disponiert das neue, adressierende Formdenken Maße, Relationen und Wirkungsformen auf einen konkreten Wahrnehmungsraum hin. Von diesem ist schließlich zu reden.

Daß Bischof Poppo sich dafür entschied, das richtungsindifferente Quadrat des antiken Hauptbaus wiederum in westliche Richtung, aber jetzt mit anderen Mitteln zu erweitern, war eine programmatische Entscheidung. Im Osten hätte man sich ebensogut und liturgisch sinnvoller ausbreiten können, aber die Westtendenz war die attraktivere im wörtlichen Sinne, weil sich dort ein Gegenüber zu formieren begann – der Markt, die bürgerliche Ansiedlung, die Stadt.

Die Doppelkirchenanlage der Römer war selbst Stadt; sie füllte deren Planrechtecke aus und erfüllte in sich das Ideal von Stadt als einer Komplexanlage aus gedeckten oder offenen Höfen und Säulengängen. Die Auflösung der römischen Urbs in eine »Archipelstadt« führte im frühen Mittelalter zu einer Bildung verstreut liegender Kerne, meist Siedlungszellen, die sich um einen heiligen Ort herumlegten und das neue Strukturmuster, das konzentrische Schema, idealtypisch vorführten.²²

Für den Trierer Dombezirk galt diese Entwicklung zunächst auch. Da er seine antike Längserstreckung nicht halten konnte, arrondierte er sich wie die anderen Siedlungskerne auch. In der Domfreiheit oder Immunität waren und sind der Dom, das Liebfrauentift, der Bischofspalast, das Stiftsgebäude und der Kreuzgang der Domkanoniker sowie die Kurien derselben angesiedelt. In jeder Beziehung und damit auch in architektonischer war dies ein 10 ha umfassender Sonderbezirk, äußerlich als solcher durch die Mauer ausgewiesen, die als Holz-Erde-Befestigung vermutlich schon im frühen Mittelalter stand und endgültig unter Erzbischof Ludolf um 1000 in Stein (unter Benutzung römischer Spolien) aufgerichtet wurde, um auf diese Weise, wie es in den »Gesta Treverorum« heißt, »vom Volk auch der Wohnung nach diejenigen zu scheiden, die durch die Religionsausübung geschieden sind.«²³

Das gemeinsame Leben und Wohnen der Domherren bestand schon im 9. Jahrhundert nicht mehr und konnte auch durch die Reformbemühungen mehrerer Bischöfe, zuletzt Poppo, nicht wiederhergestellt werden. »Die Kurien der Domherren lagen zum größten Teil an der Immunitätsmauer und umgaben nahezu ringförmig die monumentale Baugruppe von Dom, Liebfrauenkirche und Bischofshof.«²⁴ Was die Ausgräber aus den baulichen Überresten rekonstruieren konnte, weist auf hohe Wohntürme mit Hauskapellen und Hofanlage hin (Abb. 12).

Dieses geradezu idealtypisch komplette und autarke Gebilde wurde nach dem Normanneneinfall von 882 in ein neues Kräftefeld eingeordnet. Erzbischof Heinrich

²² Zur Stadtentwicklung Triers vgl. die bei Hirschmann (wie Anm. 9), S. 257ff. verarbeitete Literatur und besonders Hans Hubert Anton: Trier im frühen Mittelalter. Paderborn 1987.

²³ MG SS VIII, 118.

²⁴ Erich Herzog: Die ottonische Stadt. Berlin 1964, S. 140. Zur Domimmunität vgl. zuletzt Hirschmann (wie Anm. 9), S. 272f. mit der älteren Literatur und daraus wiederum Rudolf Holbach: Beiträge zu Geschichte und Topographie von Trierer Domkurien und Domfreiheit im Mittelalter. In: Kurtrierisches Jahrbuch 20, 1980, S. 5ff.

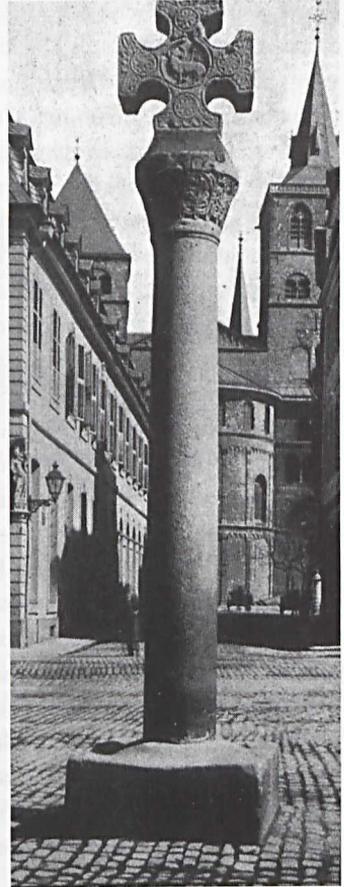
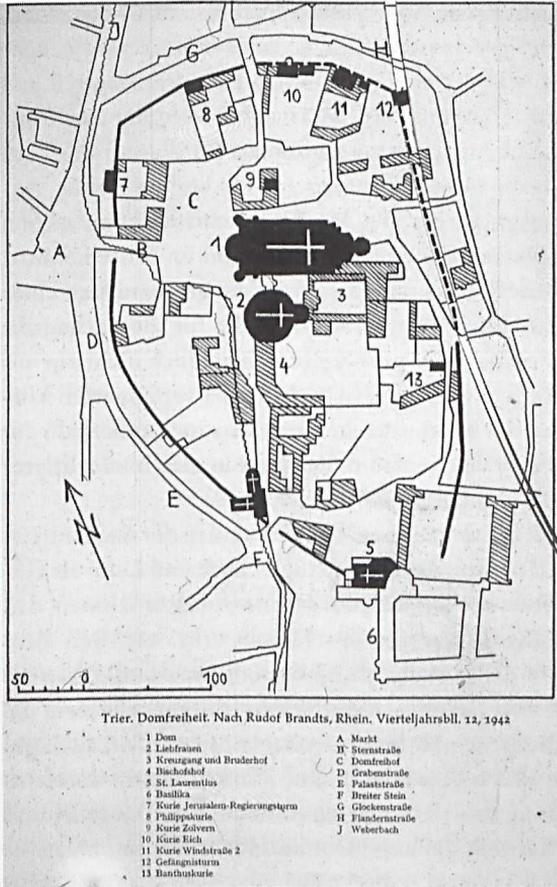


Abb. 12 Trier, Dombezirk (nach Kubach/Verbeek)

Abb. 13 Trier, Marktkreuz

I. hatte 958 das Marktrecht erworben und an der Westseite der Domburg einen neuen Markt angelegt, »dessen dreieckiger Grundriß sich an dieser Stelle aus der Gabelung einer von Norden durch die Porta Nigra kommenden Straße zur Moselbrücke und zum alten Südausgang der Stadt ergab.[...] Es muß allerdings offenbleiben, ob »anlegen« ein siedlungstechnischer oder nicht eher in institutioneller Vorgang war, der eine bereits entwickelte städtebauliche Situation nur fixierte.»²⁵

An diesen Akt der Marktgründung, der einer Stadtgründung gleichkam, erinnert bis heute das damals errichtete Marktkreuz (Abb. 13).²⁶ Es stellt im kleinen Maßstab

²⁵ Cord Meckseper: Kleine Kunstgeschichte der deutschen Stadt im Mittelalter. Darmstadt 1982, S. 51.

²⁶ Zum Marktkreuz vgl.: Ansprachen und Reden zur Jahrtausend-Feier des Marktkreuzes zu Trier. Trier 1958; Hans Eichler/Richard Laufner: Hauptmarkt und Marktkreuz zu Trier. Trier 1958.

eine typisch trierische Adaptionleistung dar. So wie es an einer Kreuzung aus einem antiken und einem mittelalterlichen Verkehrsweg steht, so ist es selbst zusammengesetzt: Eine römische Granitsäule wird von einem ottonischen Palmettenkapitell und einem Kreuz samt Gründungsinschrift bekrönt. Typisch ist dabei nicht nur das Kombinieren, sondern auch der Modus der Aneignung – zumindest für diese frühe Zeit. Die Ressourcen, die materiellen wie die formalen, stellt nach wie vor die Antike. Aneignung ist im zweiten Schritt Umsignierung: Die Macht der christlichen Zeichen überwindet und transformiert die Materie der paganen Zeit. Und im dritten Schritt ist Aneignung Setzung – Setzung eines Mals und einer Visierstange zugunsten einer neuen Raumordnung und einer Zusammenhangserfahrung, die für die nachantike Stadt konstitutiv ist. Der Standort des Marktkreuzes ergibt sich nämlich nicht nur aus dem Zusammentreffen zweier Straßenachsen, sondern auch aus der verlängerten Mittellinie des Domes: Die Koordinaten der Kirche machen sich also auch außerhalb der Domimmunität geltend und markieren das Zentrum der Stadt in gleichberechtigter Zusammenarbeit mit den profanen Umgebungsfaktoren (Abb. 14).

So erhält die Domburg, die am Rand des antiken Trier lag und in der nachantiken Stadt nur eine von mehreren »Burgen« war, ein Gegenstück. Stadt und Dom als Gegenüber, das heißt nun nicht, um einen erwartbaren Einwand vorwegzunehmen, daß der Marktbezirk auch der politische Widerpart des Dombezirks war. Seit dem 10. Jahrhundert hatten die Bischöfe die grafenschaftliche Gewalt inne und gaben sie nicht wieder ab – auch in späterer Zeit haben sich die Trierer Bürger nicht wie die Kölner oder Mainzer von der bischöflichen Hoheit befreien können, allen, auch gewaltsamen Versuchen zum Trotz. Wenn also Markt und Marktsiedlung durchaus Herrschaftsbezirke des Bischofs waren, so repräsentieren sie doch in struktureller und sozialer Hinsicht das Andere, auf das sich die neue Domfassade in kommunikativer Distanz beziehen kann.

Kommunikative Distanz²⁷ herrscht zwischen zwei Größen, wenn eine dominante Ausrichtung und eine Reziprozität gegeben ist und wenn die mittlere Distanz, also nicht die intime Nähe oder die trennende Ferne ausgelegt wird. Die Trierer Domfassade ist vielleicht die erste architektonische Schöpfung in der deutschen Baukunst, die auf eine mittlere Sicht hin konzipiert ist. Nähe und Ferne bleiben als Reichweiten natürlich erhalten: So ist der Anspruch der Ferne durch die Höhe und die Staffelung der bewegten Baugruppe, aber auch durch die signethafte Eindringlichkeit der Front gesichert. Was aber die mittlere Distanz angeht, so ist die Versuchung groß, diese Annahme konkretisieren und die Blicksituationen aus verschiedenen relevanten Punkten vergegenwärtigen zu wollen: etwa von der Position eines aus Westen Kommenden, der den Markt betritt, vom Standort des Marktkreuzes aus, beim Durchgang durch das zu rekonstruierende Tor der Dommauer etc.

²⁷ Der Begriff »kommunikative Distanz« wurde für einen ganz anderen Zusammenhang von dem Archäologen Wolfgang Schindler geprägt, vgl. u. a.: *Der Doryphoros des Polyklet. Gesellschaftliche Funktion und Bedeutung*. In: *Der Mensch als das Maß der Dinge*. Hrsg. von Reimar Müller. Berlin 1976, S. 219ff.

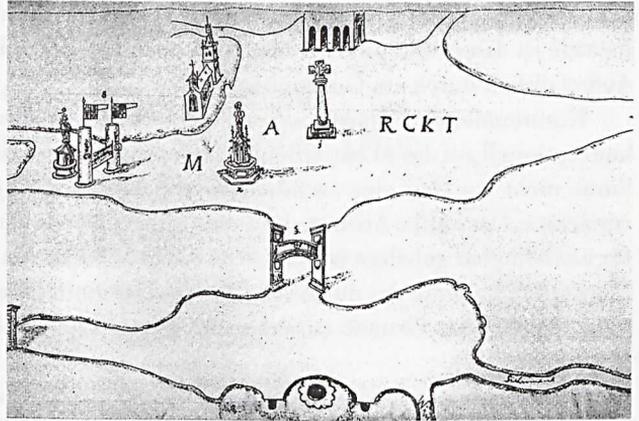


Abb. 14 Trier, Markt und Dom, Situationszeichnung von Gerhardt Nauen 1571 (Staatsarchiv Koblenz)

Wenn hier auf die Mitteilung durchaus plausibler Beobachtungen verzichtet wird, dann aus grundsätzlichen Erwägungen: Die Rezeptionsvorgaben der mittelalterlichen Bauten haben eine pragmatische und oft eine potenzierende Qualität; sie sind nicht ausgerechnet und nicht auf menschliches Maß bezogen. Vom Gedanken an Perspektivität müssen wir uns ohnehin freimachen; eine Setzung, wie sie das Marktkreuz darstellt, definiert einen Schwerpunkt und mit ihm ein Schwerfeld, aber niemals einen Aussichtspunkt. Es sind die vorgeometrischen Gestaltqualitäten, die wirken. Die symmetrische Anlage der Fassade wirkt stark, dagegen ist die Symmetrieachse nicht zwingend ausgebildet. Soweit sie das Weichbild der beiden urbanen Komplexe durchzieht, ist sie Schwerelinie (Rauda), aber nicht ausregulierender Faktor. Und so kann man fortfahren. In dieselbe Klasse von Wirkungsfaktoren gehören die Tatsachen des Gerichtet-Seins auf einen Zielraum, der unübersehbaren Breite des Fassadenkomplexes, der Großformen, welche die mittlere Distanz optisch überbrücken, und der Analoga der haptischen Nutzung (die Eingangstore, die Bogengänge), die das faktisch tun. Alles andere ist Einladung und Vorankündigung, ist Bestätigung des Nähertretens, so der Grad der formalen Detaillierung, der für diese Zeit ganz ungewöhnlich ist, das Auftreten von Mikrorelationen, das Arbeiten mit Schichten und Modi.

Sehr viel mehr soll mit den Begriffen der kommunikativen Distanz und der Auslegung der mittleren Reichweite nicht festgemacht werden. Von »Wand mit öffentlichem Bewußtsein« zu sprechen, wie es Fritz Neumeyer in dem eingangs aufgerufenen Kontext tut, geht sicher zu weit. Aber »Wand mit Bewußtsein« könnte stehenbleiben, wenn wir uns darunter das Form gewordene Bewußtsein eines bestimmten Gegenübers vorstellen, also die architektonische Gewährleistung jener Potentialität, die nach Philippe Boudon heißt: »ein Gebäude [...] muß diese verschieden entfernten Blicke in sich vorsehen, muß die verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung, die sich

dem erschließen, der sich dem Gebäude nähert, als Möglichkeit in sich tragen«²⁸. Die Fassade ist damit und mit den Begriffen der Phänomenologie eine Weise möglicher Aufgefaßtheit durch ein Gegenüber.

Kommunikative Distanz setzt die Anerkennung des Anderen voraus. Sie baut konzeptionell auf das so entstehende Spannungsfeld, sie baut in einem pragmatischen Sinne nicht vor. Auf eine architektonische Mitgestaltung des Zwischenraums wird verzichtet: Das antike Atrium, das andernorts bei einer Kirche dieses Rangs weiterhin für unabdingbar gehalten wurde (siehe Aachen, Köln, Mainz, Fulda), wird durch den Platz vor dem Dom, der durch das Ohr des Immunitätstores in den Marktplatz übergang, ersetzt – im Grunde entsteht so die erste Doppelplatzanlage der nachantiken Urbanistik.

Dieser Schritt wird aktiv getan; die uns so vertraute Situation der »Domfreiheit« entsteht nicht auf dem Wege späterer Amputationen und auch nicht auf dem Wege ersatzloser Vornahme. Was das Atrium in der Horizontalen leistete, wird jetzt in der Senkrechten und in der Höhe absolviert. Die Flankentürme sind senkrechte Wege, die Galerien der Zwischenjoche und der Apsis fungieren als übereinander geschichtete und eingebaute waagerechte Gänge. Ersatz durch Internalisierung bedeutet natürlich auch ein höheres Maß an Kontrolle: Die Bewegung durch diese Gänge war ein exklusiver Akt; der Gewinn an Schauwert kommt einer Arbeitsteilung, einem Verlust an Partizipation gleich.

Aber das ist ein neues Thema. Gesagt werden sollte zum Abschluß nur noch, daß die Fassade an ihren Anfängen nicht nur auf ein neues Außen reflektiert, sondern auch ein altes Außen absorbiert und es in ihre Dimensionalität übersetzt. So gesehen hat sie ein historisches und ein aktuelles Bewußtsein.

²⁸ Philippe Boudon: Der architektonische Raum: Über das Verhältnis von Bauen und Erkennen. Basel 1991, S. 82.