

Die Liebfrauenkirche in Trier als ikonischer Bildraum und sinnstiftendes Raumbild¹

Stefan Bürger

1. Einleitung

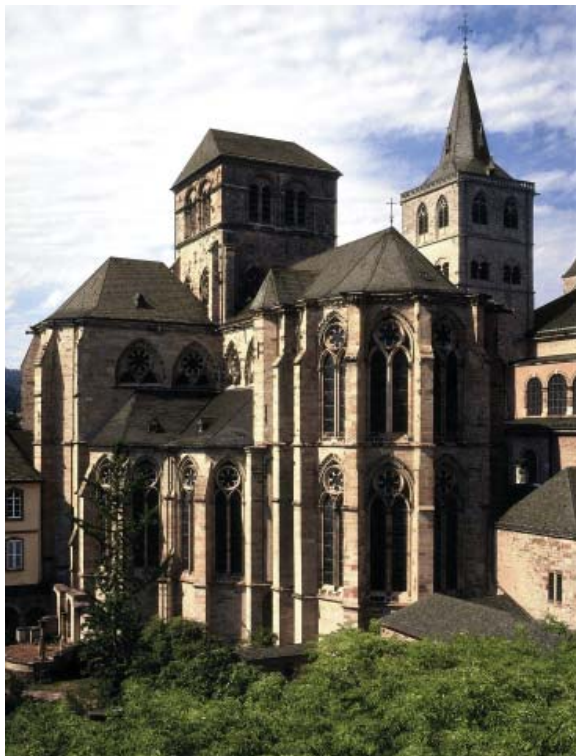
Der Werkmeister der Liebfrauenkirche in Trier war kein Dilettant. Er bewies dies mit der Übernahme von französisch-gotischen Struktur- und Stilelementen aus Reims und Toul, die sich im Grund- und Wandaufriß der Seitenkapellen zeigen (Abb. 1 und 2).² Zudem sind die Proportionen und Gliederungen bis hin zur überlieferten Ritzzeichnung der Kirche mehr als nur Indizien für eine Auseinandersetzung des Werkmeisters auf höchstem intellektuellen Niveau. Ungereimtheiten aber, die zur französischnormativen ‚Modellgotik‘ nicht passen, werden in der bisherigen Forschung entweder auf typologische und stilistische Regionalismen oder Traditionalismen zurückgeführt oder auf das pragmatische Vorgehen, Ideen französischer Vorbilder in baukulturelle Gewohnheiten zu integrieren versucht.³ Beides steht im Widerspruch zu jener intellektuellen Aufladung, die wir als Forschende für Liebfrauen gern veranschlagen. Immerhin werden sie als bemerkenswerte ‚Folgeschäden‘ lokaler Verhältnisse, als Kompromisse oder Eigenheiten und damit als Teile einer gelungenen Architekturkonzeption beschrieben und akzeptiert.

Der Beitrag hat zum Ziel, diese Eigenheiten bewusst in den Blick zu nehmen und sie als konkrete Sehangebote eines ‚Mediums‘ aufzuschlüsseln. Diese Betrachtungsweise unterstellt zunächst, dass der Werkmeister dem normativen Verhalten nach sicher in der Lage gewesen wäre, die Strukturbezüge des Bauwerkes stringenter zu ordnen oder etwaige Problemzonen durch systemgerechte Bearbeitungen zu überspielen und zu verbergen. Jedoch – und das ist wichtig – tat er dies absichtlich nicht, denn ihm stand ‚das Systemische‘ in keiner Weise als primäres Ziel der Bauaufgabe vor Augen, sondern er gestaltete die Ordnung vielmehr zur Sichtbarmachung einer ihm wichtigeren Raumvorstellung. Die Anomalien sind daher nicht negativ als ‚architektonische Normabweichungen‘, sondern positiv als ‚ikonische Komponenten‘ einer Raumbildkonzeption höchst aufschlussreich. Dabei ist anzuerkennen, dass die Abweichungen nicht durch einen ‚intuitiven Formbildungsprozess‘ verursacht wurden, sondern sich als Teile einer stringent entwickelten bildräumlichen Komposition und raumbildenden Konstruktion darstellen.⁴

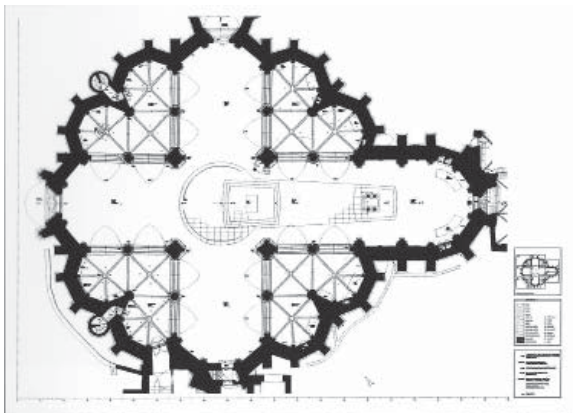
Auf der Tagung *Liebfrauen Trier – Ein Schlüsselbau der europäischen Gotik* (25. bis 28. Oktober 2012) sind diverse Maßstäbe und Modellvorstellungen an das Bauwerk angelegt worden, um mustergültige System- und Formzusammenhänge herauszuar-



Peter Kurmann: ein Pfeiler für Liebfrauen



1 Liebfrauen Trier, Außenansicht von Südosten



2 Liebfrauen Trier, Grundriss (Aufmaß 2012)

beiten. Dies endete folgerichtig in Diskussionen um jene Problemzonen, die als ‚Fehler im System‘ solchen Modellvorstellungen zuwiderliefen und zu Gegenständen ernsthafter Methodenkritik wurden. Folgende Anomalien wurden unter anderem erkannt und diskutiert: die Zentralität und Modernität als bewusste Absetzungsstrategie gegenüber dem Trierer Dom bei grundsätzlich institutioneller und funktionaler Bezugnahme auf denselben,⁵ die geometrische Divergenz der Seitenkapellen zum Hauptraum und das aus dem System der Quadratur und Oktatur herausragende Vierungsturmobergeschoss,⁶ die gemauerten Fundamentzüge der Südostarkaden,⁷ die ‚penetrante Zweizonigkeit‘ im Wandaufriß und die seltsam geraden Strebepfeiler der Kopfbauten, die die Flächigkeit der Obergaden zusätzlich betonen,⁸ die fadenförmigen Teile der Dienstbündel,⁹ der teilweise ‚blinde‘ Obergaden,¹⁰ der altertümliche Stil des Turmobergeschosses und die Asymmetrie des Westfensters,¹¹ die herausgehobene Kreuzförmigkeit des Obergeschosses,¹² die abweichende Farbfassung mit weißen Diensten im Südostbereich von Liebfrauen,¹³ die nicht konsequent verwendeten Konsolen und Abkragungen in den Arkadenzwickeln als Auflager für das Hauptschiffgewölbe,¹⁴ ferner die bis oben durchlaufenden kantonierten Pfeiler der Vierung, außen die Überschneidungen der unteren Fenster durch die Treppentürme und der oberen Fenster durch die seitlichen Pultdächer.

Letztlich stellt sich bei derart vielen Befunden die Frage: Sind solche ‚Normabweichungen‘ als Teil der Objektebene zu sehen, verursacht durch lokale, traditionsbehaftete Motivationen, durch situative

Rezeptionsbedingungen hinsichtlich einer bewussten Ortsbezogenheit oder durch den baulichen Kontext mit polyfokalen Betrachtersprachen?¹⁵ Oder basieren die Sonderlösungen – der Objektebene – auf einer besonderen Planungsrationalität sowie bestimmten Übertragungsmechanismen¹⁶ und sind dadurch womöglich Indikatoren für Originalität, Inspiration und Reifeprozesse?¹⁷ Oder sind sie Fehler der wissenschaftsgeschichtlichen und/oder methodischen Ebene, verursacht durch eine falsche Chronologie der Referenzmodelle¹⁸ oder durch eine fehlgeleitete Stilanalyse?¹⁹ Sind diese ‚Störungen‘ durch unsere Systembetrachtungen verursacht?

Die folgende Analyse geht davon aus, dass diesen Abweichungen bewusste Formentscheidungen innewohnen. Mit ihnen verband sich der konkrete Zweck: das Bauwerk ganz bewusst mit Sinn anzureichern. Diese Sinnhaftigkeit wurde zwar nicht in schriftlichen Quellen niedergelegt, doch sind

gerade jene ‚Abweichungen von der Norm‘ besonders aufschlussreich, da sich diese mit der ‚architecture parlante‘ geformten Werte und das zugehörige Wissen lesen und interpretieren lassen. Dass sich die Forschung längst das Lesen von Bauwerken zutraut, wird in etlichen Beiträgen deutlich: Es werden Formen als ‚historische Quellen‘ behandelt und es wird von ‚eingeschriebener Geschichtlichkeit‘, vom ‚architektursemantischen Spektrum‘ und ‚medialer Differenziertheit‘ der Formensprache gesprochen, die Architekturikonologie etwa von der politischen Ikonografie ableitet, oder die Zitattheorie als eine mit der Literaturwissenschaft korrespondierende Methode aufgefasst.²⁰

Anstatt ein neues System zu erdenken und neue Anomalien zu produzieren, soll im Folgenden versucht werden, die oben geschilderten Abweichungen als integrale Bestandteile eines konzisen Konzepts zu begreifen und nach dessen Sinn zu fragen.

2. Liebfrauen in Trier – Schlüsselbau einer lokalen Ikonik

An Liebfrauen wird deutlich, „dass Geometrie als Entwurfsinstrument die Rationalität und Plausibilität der gefundenen Form erhöhte, jedoch nicht eigentliches Ziel der Formfindung war. Dort, wo geometrische Stringenz eine Gestaltabsicht durchkreuzte, wich man zum Ziele wirkungsästhetischer Stimmigkeit von ihr ab, so wie schon die vitruvianische Architekturlehre Korrektur an den exakten Proportionen zugunsten einer überzeugenderen Wahrnehmung empfahl“²¹. Dieses Abweichen und die Wirkungsästhetik als Gestaltungsziel liefern den methodischen Ansatz. Wir sind aufgefordert, die Anomalien als analysierbare Sehangebote im Spektrum möglicher Rezeptionsbedingungen zu erkennen. Allerdings sind wir in zweifacher Hinsicht gefordert: Wir müssen uns vom vertrauten Strukturalismus und der Selbstevidenz der Architekturanalysen lösen und wir müssen jenen Anomalien als sprechenden Zeugen Aufmerksamkeit schenken und sie als potente Bestandteile einer medial-kommunizierenden Raumbilderzählung mitlesen. Um eine solche Wahrnehmungsanalyse durchzuführen, müssen aufgrund der statischen Grundverhältnisse in der Architektur zuerst die konstruktiven Bedingungen beschrieben werden, die die ikonischen Qualitäten unmittelbar tragen. Hier kann die Betrachtung dem Bauprozess folgen: Erst bauen, dann schauen!



3 Matthäus Merian, *Trier*, 1646, Kupferstich



4 Matthäus Merian, *Trier*, 1646, Kupferstich, Ausschnitt; G Dom, H Liebfrauen



5 Liebfrauen Trier, Obergaden ohne Strebewerk und Vierungsturm mit Strebepfeilern



6 Liebfrauen Trier, Blick auf den blockhaft kreuzförmigen Baukörper als Sockel des Turmbaus; davor kontrastreich abgesetzt die Kapellenanbauten samt Treppenturm

3. Zur Baukonstruktion von Liebfrauen

Zum Konzept ihrer mehrfach akzentuierten Mit-
tensteigerung²² zählt der Zentralbautypus, das
funktionale Achsen- und visionäre Lichtkreuz und
die Vertikale einer ‚via sacra‘ hinauf zur leuchtenden
Laterne des hellfarbigen Vierungsturms als Träger
besonderer Historizität. Dazu gehört auch die Ver-
dichtung der Gewölbefiguration im Vierungsturm,
die Anreicherung mit figürlicher Bauskulptur und
der einst spitze Turmhelm (Abb. 3 und 4). All dies
stützt die Annahme, im Vierungsturm das Kern-
stück und besondere Planungsziel der Gesamtkon-
zeption zu erkennen.

Wir sind gefordert, nach den Motivationen
dieser Bauwerks- und Turmkonzeption zu fra-
gen. Hinsichtlich der werkmeisterlichen Planung
erzwang dieser Turmbau eine vom Mittelpunkt
ausgehende Geometrie als Fixpunkt der Quad-
ratur und Oktatur.²³ Noch wichtiger ist aber die
Frage nach der Machbarkeit eines solchen Turmes,
nach der Statik und Beherrschung aller am Bau
auftretenden Kräfte – von Grund auf. Denn mit
dem Turmwunsch war die Bauaufgabe ‚Kirche‘ in
mehrfacher Hinsicht schwieriger und deutlich an-
spruchsvoller worden: Der ehemalige, ungewöhn-
lich hohe Turmhelm verursachte eine enorme Auf-
last und war starken seitlichen Windlasten aus-
gesetzt. Der Bau des Turms muss als immense
ingenieurtechnische Leistung gewürdigt werden.

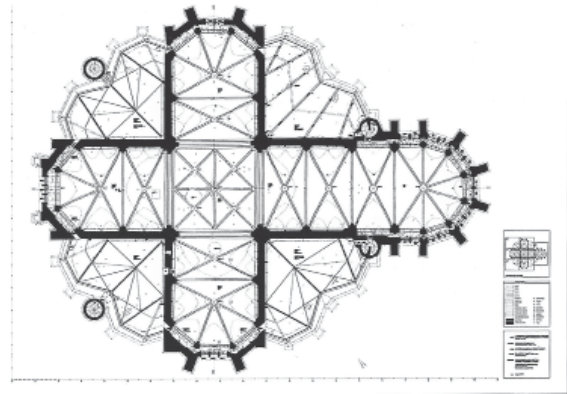
Die Idee einer leistungsstarken Konstruktion
zur Ableitung anliegender Last- und Schubkräfte
wird in der gotischen Baukunst insbesondere
durch das Strebewerk verkörpert. An Liebfrauen
fällt auf, dass es kein offenes Strebewerk gibt. Statt-
dessen wartet der Bau genau dort, wo dies außen zu
erhöhter Plastizität beigetragen hätte, mit ‚penet-
ranter Flächigkeit‘ auf und macht das Fehlen da-
durch besonders sichtbar und sinnfällig. Dagegen
wurden aber am Vierungsturm seitliche Eckstre-
bepfeiler angelegt;

für quadratische Vierungstürme wiederum eine ungewohnte Plastizität (Abb. 5).

Diese oberen Strebepfeiler sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert: Zum einen handelt es
sich nur um Strebepfeiler, Streb Bögen fehlen und ihr Fehlen wird zusätzlich durch die zum Vier-
ungsturm hin fallenden Linien der angrenzenden Walmdächer unterstrichen. Der Turmschaft wirkt
wie freigeschnitten oder aufgesockelt. Zum anderen finden diese Pfeiler in der Wandzone darunter

keine angemessene Vorbereitung. Die Wände wurden mit Maßwerkenfenstern ausgehöhlt und diese rücken in den Winkeln sogar so eng zusammen, sodass es scheint, als sollte außen auch das Fehlen einer belastbaren Eckpfeilersituation für den Vierungsturm unmittelbar vor Augen geführt werden (Abb. 6). Des Weiteren wurden durch die äußeren Abschnitte der Obergadenzonen mit ihren ungegliederten, flächigen Wänden der Eindruck erzeugt, die Fenster würden sich zum Turm hinbewegen. Und: Der Vierungsturm wurde mit einer außergewöhnlich hohen Turmspitze und darunter mit einem sockelhaft massiven („romanischen“) Gewichtsbloc belastet, der wohl die außergewöhnliche Leistungsfähigkeit der innovativen („gotischen“) Leichtbauweise des Unterbaus demonstrieren sollte.

Doch wie funktionierte die Last- und Schubableitung? Der leicht schwebend wirkende Turmbau von Liebfrauen ist als ‚Wunderwerk‘ zu lesen, weil dessen Lasten und Kräfte auf kunstvolle Weise völlig verschleiert wurden. Zum Verständnis der Turmkonstruktion hilft es, den Vierungsturm-tambour von Liebfrauen mit dem Hochschiffen französisch-kathedralischer Basiliken zu vergleichen: Während bei longitudinalen Schiffen die Kraftableitung nur nach zwei Seiten erfolgen kann, bietet die Zentrierung Ableitungsmöglichkeiten nach vier Seiten (und so wäre zu überlegen, ob die Zentralität von Liebfrauen der Turmbaufgabe geschuldet sein könnte). Anders als etliche französische Kathedralen erhielt Liebfrauen kein offenes Strebewerk, stattdessen acht zweizonige ‚Strebebrücken‘. Gemeint sind die acht hohen Mittelschiffwände über den Linien des griechischen Kreuzes, die die Vierung erfassen (Abb. 7). Die unteren Arkaden und die Bögen der Obergadenzone bilden ein doppeltes, brückenartiges Strebebogensystem (Abb. 8). Die Mauerzüge an ihren Enden bilden mächtige Strebepfeiler zur Aufnahme der zentrifugalen Schubkräfte (und wurden an ihren Kopfseiten entsprechend gestaltet; Abb. 9), denn durch die Turmauflast war in den Fußbereichen der vier großen Vierungsbögen mit erhöhten Horizontalbewegungen nach außen zu rechnen. Dies betraf insbesondere den Obergaden, weshalb es notwendig war, diese Zonen als Mauerschei-



7 Liebfrauen Trier, Schnitt durch den Obergaden (Aufmaß 2012)



8 Liebfrauen Trier, Arkaden und teilweise geöffnete Obergadenfenster als wandhafte ‚Strebebrücken‘ zur Absicherung der resultierenden Seitenschübe (Pfeile) der großen Vierungsbögen und des gewölbten Vierungsturms



9 Liebfrauen Trier, Außenansicht einer Obergadenwand mit Strebepfeiler an der Stirnseite; die Obergadenfenster sind dicht zum Turm hin gerückt



10 Liebfrauen Trier, Innenansicht des Obergadens mit ausgedünnten Wandschichten



11 Liebfrauen Trier, Blick in den Ostchor



12 Liebfrauen Trier, Obergaden des Chorhauptes mit geraden Fensterlaibungen und gebrochenen Bögen der inneren Fenstereinfassungen (Pfeile)

ben auszubilden: Die Obergadenfenster wurden daher in den unteren Bereichen und Maßwerkwzwickeln – im Widerpart zu französisch determinierter Gotik – vermauert. Doch immerhin gelang es dem Meister diese konstruktiv notwendigen Wandscheiben mit Blindfenstern auszuhöhlen und sogar partiell zu öffnen! Um diesen Konflikt als Wechselspiel zwischen konstruktiv notwendiger Substanz und entmaterialisierender Öffnung sichtbar zu machen, verunklärte der Werkmeister die Wandstrukturen nicht durch weitere plastische Bauglieder, sondern stellte die konstruktive Funktionalität der Wandscheiben durch Flächigkeit, Sezierung der Flächen bis hin zu Dünnwandigkeit visuell zur Schau und gleichzeitig in Frage (Abb. 10).

Nach der konstruktiv-statischen Grundabsicherung, die dem Kräfteverlauf konzeptionell von oben nach unten folgen muss, eröffnet sich nachfolgend ein Gestaltungsspielraum, der jene konstruktiv notwendigen Elemente zwar in einen Gesamtzusammenhang einbinden muss, jedoch den Bau- und Schauprozessen folgend mit eigenen Freiräumen von unten nach oben komponiert und aufgebaut werden kann.

4. Zur Baukomposition

Von unten her wurde das Bauwerk pyramidal aufgebaut. Eine Sonderlösung ist der Ostchor, der die horizontale Achse einer ‚via sacra‘ zum Altar hin ausbildet (Abb. 11). Kompositorisch wurden entsprechende Zäsuren angelegt, um die Eigengesetzmäßigkeit des Chores herauszustellen: außen seitliche Treppentürme als Trennlinien und ‚Doppelturmfront‘ des Sanktuariums (vgl. Abb. 1) samt weiteren Formen an den getreptten Strebepfeilern, innen der östliche Schirm mit den Maßwerkfenstern in Achsen und Registern samt stehenden Sechspässen (gegenüber ansonsten liegenden oder fehlenden Pässen in den übrigen Raumteilen; Abb. 12).

Der mittengesteigerte Kernbau von Liebfrauen wurde zentripetal entwickelt, um die Wirkmächtigkeit des Turmes kontrastreich zu untersetzen. Wesentlich ist der Kontrast zwischen Innen und Außen: Außen bilden horizontale Wasserschläge und Gesimse starke Trennlinien, die die Schichtung der Baumassen ordnen und zugleich den Baukörper zusammenbinden. Dagegen trennen die Dächer einzelne Baukörper: Ka-

ellen, Querarme und Turmhelm. Innen passiert genau das Gegenteil: Vertikale Bauglieder organisieren die zentral gesteigerte Inszenierung und den Zusammenschluss aller Bauteile zu einer Einheit. Untergeordnete, wiederkehrende Horizontalbänderungen zerschneiden den Raum nicht in einzelne Zonen, sondern unterstützen den Eindruck des Ganzheitlichen. Innen wie Außen gelang es – sehr unterschiedlich – die Zentrierung und Steigerung hinauf zum Turm sichtbar zu machen. Die Divergenz von Innen- und Außeninszenierung ist erstaunlich, scheint doch dadurch die Architektursystematik nicht einer schlichten Idee zu folgen, sondern mit unterschiedlichem Sinn behaftet. Die Unterschiede der Bau- und Wertegefüge sind wichtige Indizien, um nachfolgend über diverse Deutungsmöglichkeiten nachzudenken.

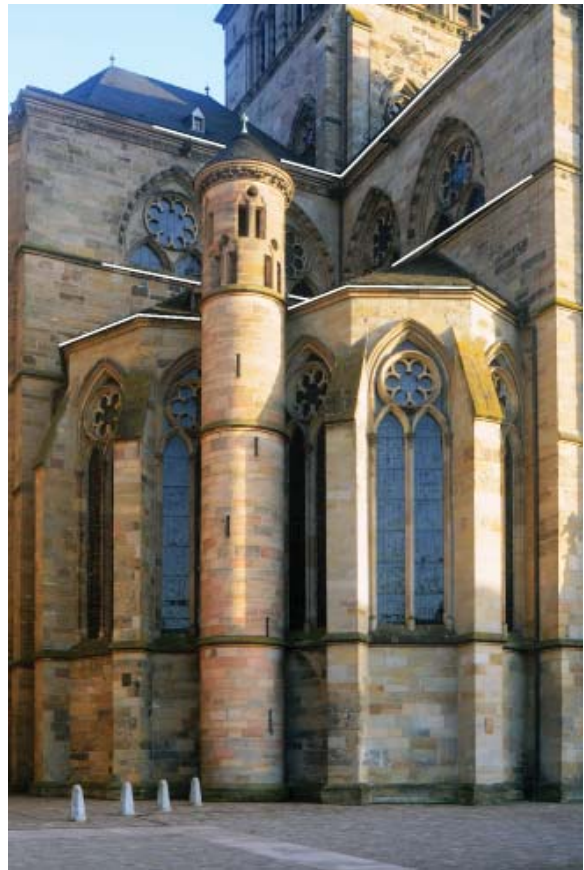
5. Zur Bildkonzeption

Das Herauslesen von Bedeutungen kann sich an unterschiedlichen bau- und bildkünstlerischen, motivischen, symbolischen, metaphorischen und semantischen Befunden festmachen. Ein Bild von Liebfrauen ist die ‚Rose‘ als marianisches Symbol.²⁴ Dieses Symbol spielt aber in der Außen- und Innenraumwahrnehmung keine Rolle, wiederholt sich allenfalls motivisch in den Vielpässen der Fenster und mag bei der Wahl und Anlage des Grundrisses durch Bauherrenschaft und Werkmeister förderlich gewesen sein.

Des Weiteren verkörpert Liebfrauen das ‚Himmlische Jerusalem‘. Diese Himmelstadtvorstellung wird besonders außen sichtbar: Der Sockel umschließt wehrhaft die Stadt (Abb. 13), Rundtürme und eckige Tortürme befestigen und sichern die Zugänge. Hinter dieser ‚Stadtbefestigung‘ ragen die Häuser hervor. Sinnfälliger Weise sind sie von den Türmen abgesetzt: Die Rundtürme überschneiden die Maßwerkfenster der Kapellengehäuse und die Mauer- und Dachflächen über den Strebepfeilern verstärken die eigenständige Wirkung der Baukörper (Abb. 14). Die niedrigen Kapellen als ‚Häuser der Himmelstadt‘ werden wiederum von den ‚Palästen‘ der Querarme überragt. Auch hier wurde auf eine Trennung Wert gelegt, die Dächer abgewalmt und die mit einem Gesimsband abgeschnürten oberen Teile des Obergadens gegenüber ihren unteren Mauerzügen deutlich als darüber beziehungsweise dahinter aufragend artikuliert.



13 Liebfrauen Trier, Umfassungsmauer mit wehrhaftem Sockel und massiven Türmen



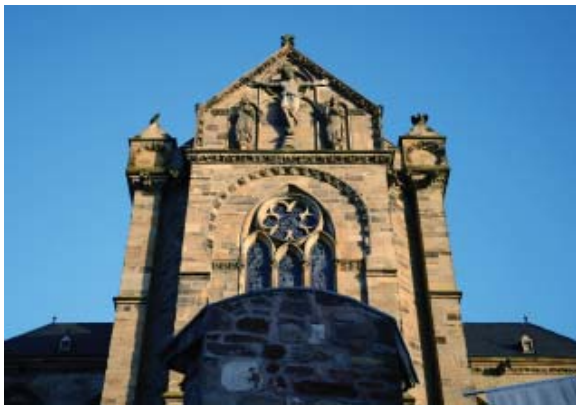
14 Liebfrauen Trier, Hinterschneidung von Baukörpern: hinter den Rundtürmen die Kapellen, dahinter die Querhäuser, die Obergadenfenster wie hinter Mauern hervorschauend, dahinter der Vierungsturm aufragend



15 Liebfrauen Trier, Gesimsband mit Engel über dem Westportal



16 Liebfrauen Trier, Giebfeld mit aufgesockelter Triumphkreuzgruppe auf einem Gesims als Triumphbalken als Elemente einer imaginierten ‚Lettnerarchitektur‘ im Gegenüber zur Stadt



17 Liebfrauen Trier, obere Westfassade mit weithin ausstrahlender Triumphkreuzgruppe

Der Vierungsturm bildet das zentrale Gebäude des Liebfrauen- ‚Stadtbildes‘ und überragt mit seinen kreuzförmig angeordneten Strebepfeilern die niedrigere ‚städtische Umbauung‘. Das ‚Himmliche‘ der Stadt drückt sich in der stringenten Ordnung, in der Wiederkehr und Hierarchisierung der Bauglieder aus.²⁵ Die Himmelsstadtkonologie ließe sich weiterdenken, würden die Maßwerkrosetten als leuchtende Edelsteine der Stadtmauern und die sieben durch Wasserschläge getrennten Zonen als Himmelsphären gedeutet. Tatsächlich gibt es einen entsprechenden ikonischen Hinweis am Westportal, denn nahe der Prophetengruppe führt ein Engel in direkter Berührung des Wasserschlages die erhöhte Zone als ‚Himmelsphäre‘ vor Augen (Abb. 15).

Damit würde sich schon beinahe die Bildhaftigkeit der Architektur erschöpfen, wenn wir die Bildhaftigkeit der Architektur von der Architektur her entwickeln. Doch was passiert, wenn wir von einem Bau als Bildwerk ausgehen? Diesbezüglich ist der Verweis auf einen Baldachin (hl. Simon) der Kölner Chorpfeilerfiguren zwingend, der eine ähnliche Form wie Liebfrauen aufweist.²⁶ Da die Bildform des Baldachins keinen konstruktiven Zwängen unterlag, bot sich die Möglichkeit, die Wände weiter aufzulösen, auf konstruktive Glieder zu verzichten und die Ordnung konsequenter auszubilden sowie die Höhendimension zuzuspitzen. Ist die übersteigerte Höhe des einstigen Turmhelms womöglich ein Indiz dafür, dass Liebfrauen wie ein ‚Himmelsstadtbaldachin‘ erscheinen sollte? Eine Baldachinform diene jedenfalls der Würdigung und Überhöhung des Bekrönten. Und um sie vom dem absetzen zu können, was bekrönt und überhöht werden sollte, half die ‚Modernität‘ der Formensprache. Doch was bekrönte der ‚Baldachin Liebfrauen‘? Mehrere Deutungen sind mittels ikonischer Angebote möglich:

1. Die auf Fernsicht angelegte Kreuzigung der Westturmfront verweist auf das göttliche Heil (Abb. 16). Sie ist fest mit dem Bauwerk verklammert. Das Bildfeld strahlt über die seitlichen Strebepfeileraufsätze auf den Baukörper aus – und damit auch der gesamte Bildinhalt. Der Baldachin würde den Opfertod Christi als Heil bringen-

den Gnadenakt überhöhen, die gesamte göttliche Ordnung in sich aufnehmen und damit alle christologischen Welt- und Heilsvorstellungen – auch das motivisch angelegte Bild als Himmelsstadt (Abb. 17).

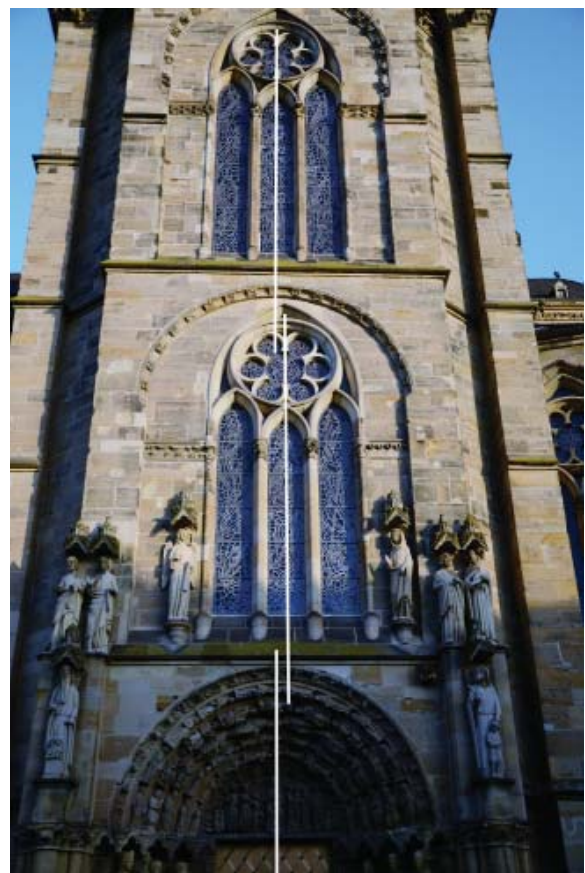
2. Der Baldachin wirkt als Bekrönung Mariens. Sinnstiftend fungieren die Marienportale und der Hauptaltar. So ist die Stadtkrone Triers adäquat zum nördlichen Marienkrönungsportal nur eine weitere Krone unter vielen – wohl die schönste und größte Krone unter ihnen. Funktional bekrönt die Kirche das mariologische System der Wege und Stationen, die neben der architektonisch-ikonischen Gestalt eine performativ-liturgische Dimension der Marienverehrung in sich aufnahm beziehungsweise noch aufnimmt (Abb. 18).

3. Im Stadtbild bekrönt bis heute Liebfrauen die Kommune. Die einstige Stadtbefestigung, Häuser und Paläste fanden ihren Widerhall in den gruppierten Baumassen der Kirche. Der Baldachin Liebfrauen verkörperte, so man will bis heute, die Stadt.

4. Enger als der Bezug zur Stadt ist jedoch der ikonische Zusammenhang von Liebfrauen und Dom: Liebfrauen lässt sich als Baldachin zum Bildwerk ‚Dom‘ lesen. Der Dom selbst wäre der verehrungswürdige Inhalt. Damit die eigene Bildhaftigkeit von Liebfrauen in der Gesamtkomposition hinter dem Dom zurückstand, war der neue Architekturstil das adäquate (bild-)künstlerische Mittel, um die ‚Kleinarchitektur‘ von Liebfrauen als Baldachin von der bild- und blockhaften Figur ‚Dom‘ abzusetzen. Der Baldachin musste aber den Dom überragen, um nicht als untergeordnet oder nebensächlich zu erscheinen: Die Dimensionen und Traufhöhen von Liebfrauen ordnen sich dem Dom zwar unter, doch der einstige Vierungsturm überragte den Dom. Verehrungswürdiger Kern der ‚Bild-Baldachin-Komposition‘ blieb der Dom: Und deshalb lag auch der bedeutsamere Betrachterstandpunkt weiterhin in der Hauptachse des Domes. Insofern wundert es nicht, dass dieser vor dem Dom auch von Liebfrauen her mit der Achsverschiebung des Westfensters und der asymmetrischen Anordnung der Figuren bedient wurde (Abb. 19 und 20).²⁷ Liebfrauen unterlag anscheinend auf motivischer, kompositorischer, symbolischer



18 Liebfrauen Trier, Marienkrönung des Nordportals



19 Liebfrauen Trier, aus der Achse verschobenes Westfenster; die beiden Westfenster erscheinen zusammen als illusionistischer Durchblick auf ein doppelzoniges Chorpolygon



20 Liebfrauen Trier, Ansicht mit Betrachterstandpunkt vor dem Dom; das verschobene untere Westfenster erscheint genau in der Bildachse des flankierenden Figurenprogramms

und semantischer Ebene einer komplexen rezeptionsbedingten Formbildung. Die Lesart des Dom-Liebfrauen-Ensembles als ‚Bild-Baldachin-Komposition‘ eröffnet jedenfalls weitere Deutungen:

5. Der Baldachin wirkt als Krone des Dombaus. Motivisch gelang dies in der Turmbekrönung von Liebfrauen als Zitat des Doms als ‚Palast der Helena‘.²⁸ Die Adaption der Domarchitektur des Vierungsturmobergeschosses ist dabei vielleicht weniger im Sinne von ‚Historizität‘ zu lesen, sondern eher als Zitat und Abbeviatur des spätantiken Quadratbaus zu verstehen, der in sakraltopografischer und historischer Dimension die Stadt Trier dominiert(e). In diesem Sinne wären die Häuser der Querarme und die Kapellen mit ihren polygonalen Wandbrechungen als Verkörperungen der lokalen Sakraltopografie zu verstehen: der Dom, der alle anderen großen Kirchen und kleinen Kapellen der Stadt überragt.

6. Der Baldachin Liebfrauen bekrönt die Trierer Kathedrale als Haupt des Erzbistums. Der ehemals hoch aufragende Vierungsturm hob den Dom als Symbol des Erzbistums empor. Die Kreuzarme versinnbildlichen die zugehörigen Bistümer und ihre Kathedralen: das Bistum Trier wäre im Chorbau verkörpert, die drei Suffragane Metz, Toul und

Verdun in den Kreuzarmen. Die angelagerten Kapellen ließen sich als untergeordnete Pfarreien lesen.

7. Durch die Vieldeutigkeit kommt es unweigerlich zur Interferenz von Sinnebenen. Überlagert sich etwa das symbolische Potential für das Erzbistum Trier mit der Himmelsstadtkonologie, dann erscheint der Dom durch jenes in alle Himmelsrichtungen ausstrahlende Konzept von Liebfrauen als Nukleus der christlichen Weltordnung und als Fluchtpunkt aller jenseitigen Himmels- und Heilsperspektiven.

Hinsichtlich dieses exorbitanten Transzendierungspotenzials erübrigt es sich, Liebfrauen bloß formal wegen der ungewöhnlichen Zentralraumgeometrie und Architekturkomposition zu würdigen. Die Formen (ent-)standen offenbar im Dienst übergeordneter Sinnebenen. Die Aufgabe der Baukunst war es, diese Sinnbezüge zu organisieren und entsprechende Wertegefüge zu formen. Im Rezeptionsverhalten ging es darum, dem Betrachter Leseanleitungen zuerst für ortsspezifische Inhalte zu geben und weniger darum, eine Imagination des Anderen, des anderswo Gebauten (als Zitat von Reims, von Toul et cetera) als architektonisches Leitbild zu verdeutlichen. Bestenfalls unterschied sich die bauliche Lösung in Trier von Formen und Bedeutungen anderer Orte, um den eigenwertigen Sinngehalt sichtbar zu machen. Insofern wäre zu unterstellen, dass dieser ikonische Gehalt diverse Formaspekte und Phänomene betraf und sich noch heute zu erkennen gibt.

6. Zur Wirkung und Bedeutung einzelner Bauglieder

Nordportal

Für den Zusammenhang von Dom und Liebfrauen spielte die Stationsliturgie des Domkapitels und damit das Nordportal (Abb. 21) als Scharnier und Schwellensituation eine wichtige Rolle. Aus der Perspektive der Domkanoniker bestand wohl die Hauptlesart nicht darin, Liebfrauen als ‚sakralen Kommentar und Überbau‘ zum Dom zu lesen. Sie kannten und akzeptierten die Stellung ihrer Kathedrale. Ihnen kam es auf die inneren Werte an, beispielsweise die heilsperspektivische Marienverehrung. Wie Liebfrauen im Stadtbild dominiert Maria aufrechtstehend das Bild des Tympanons - und so wie sich Maria Christus zu-neigt, scheint sich auch Liebfrauen dem Dom zuzuwenden. Diesbezüglich verkörpert das nördliche Marienkrönungsportal die Idee von Liebfrauen und wäre, wie von Georg Dehio vorgeschlagen, als perspektivischer Bildraum zu lesen, „[...] denn so wird das Portal gleichsam zum Hohlspiegel, der das verjüngte Abbild der Innenperspektive mit ihren Pfeilern, Säulen und Arkaden nach außen wirft.“²⁹ Vor dem Portal stehend sind durch das geöffnete Tor die Schrägansichten der Dienstpaare der kantonierten Hauptpfeiler in der Kirche als Fortsetzung der kleinen Gewändesäulen (Abb. 22) zu sehen. Ihre Dimensionen und die Linien der Schafringe fließen in der perspektivischen Frontale zu einer Größe, Proportion und Komposition zusammen.³⁰ Erst beim Durchschreiten lässt sich durch die Eigenbewegung eine Bedeutungsperspektive hinzugewinnen, die einen Bedeutungsüberschuss generiert, weil sie das dynamisierende, vierdimensionale Potential der Architektur zur Entfaltung bringt.

Westportal

Dass Liebfrauen auch aus der Perspektive von Laien kein normaler Bau gewesen sein dürfte, legt das Fehlen eines ausgeprägten Langhauses nahe. Im Grunde tat die Architektur alles, um den Eindruck zu vermeiden, der Kirchenbau hätte ein solches. Es scheint, als sei Liebfrauen analog zur Himmelsstadt-



21 Liebfrauen Trier, Nordportal



22 Liebfrauen Trier, Portalgewände- und Vierungspfeilersäulchen in ihrer Zusammenschau; die Proportionierung und Stellung der Portalgewändesäulchen scheinen unmittelbar auf die Größe und Disposition der Dienste der Hauptpfeiler abgestimmt



23 Liebfrauen Trier, Westportal mit übergeordnetem Figurenprogramm



24 Liebfrauen Trier, Westportal als Lettner- und Chorillusion



25 Liebfrauen Trier, Figurenanordnung mit Bildraum in der Art eines Polygonalchores; die Illusion wird durch die plastische Schichtung (Raumbildillusion) und die Anordnung um den runden Portalbogen (Bildraumschema) erreicht

ikonologie als ‚reiner Chorbau‘ konzipiert worden. Entsprechend sind die architektonischen Lösungen konsequent gedacht: Anstelle gerader erhielten selbst die Querhäuser polygonale Abschlüsse. Im Grunde handelt es sich bei Liebfrauen um einen vierteilig facettierten 11/12-Polygonalchor. Lediglich die äußere Westfassade (Abb. 23) entzieht sich dieser Grundidee und erhielt eine gerade Front samt Portal und Figurenprogramm. Wenn den Laien der Zutritt zum ‚Chorbau Liebfrauen‘ gestattet wurde, dann musste dies auch am Portal sichtbar werden. Diesbezüglich ist die Ähnlichkeit der bankartigen Figurensockel womöglich weniger im Verhältnis zu Reims zu würdigen, sondern eher zu Lettnerarchitekturen. Die Sockel bildeten Schranken, die die Gläubigen durchschreiten durften. Das Bild einer bewusst geöffneten Chorzugänglichkeit wird durch weitere Eindrücke ergänzt: So erscheinen die sechs Gewändefiguren auf ihren Kapitellen in jener Nahansicht des Westportals als über den Lettner sichtbare Pfeilerfiguren eines imaginierten Chorraumes (Abb. 24).³¹

Im Tympanon wird die Zugänglichkeit des Altarraumes unmittelbar vor Augen geführt: Die thronende Maria als Verkörperung der Kirche präsentiert Christus als Opfer und Gnadenakt wie auf einem Altar. Die Könige und Joseph stehen für die unmittelbare Teilhabe am Altarsakrament.

Das gleiche Bild wird für eine mittlere Distanz in der oberen Bildzone fortgeschrieben und im Giebel auf Fernsicht hin konzipiert. In der Mittelzone wurde mittels einer reliefhaft-räumlichen Komposition – mit Figuren vor der Wand, auf der Wand und mit der Verkündigung in der hinteren Fenster-

ebene – eine polygonale Chordisposition als Bildraum imaginiert (Abb. 25).

Die beiden Fenster erscheinen diesbezüglich als architektonisches Äquivalent zum Durchblick auf das doppelzonige Chorhaupt von Liebfrauen. Die nur hier vorkommenden dreiteiligen Maßwerkfenster waren die geeignete Bildformel, um sich die Dreiergruppen der Chorhauptfenster bereits außen vorstellen zu können (vgl. Abb. 11 und 20). Diese Imagination des Durchblickens wird durch die eigentümlich zurückgesetzten Fensterebenen mit ihren kurzen, seitlichen Kämpfergesimsen unterstützt, die von der vorderen Wandebene überschritten werden. Im Raumbild versinnbildlicht diese vordere Wandebene die Öffnung des Chorraums: Der Rundbogen wäre adäquater Weise als Triumphbogen einer Vierung zu lesen.

Chorraum

Zielpunkt des Weges von West nach Ost war der Chor als gut belichtetes, lichtgefülltes Gehäuse.³² Erreicht wurde diese Lichtfülle durch die Zweischaligkeit der Wand, indem die Fensterflächen die großen Außenseiten des Polygons voll ausspannten. Damit war aus physisch-materieller Sicht alles getan, was zur besseren Belichtung beitrug. Die Wirkung ließ sich darüber hinaus steigern, indem eine brückenartige Architektur den Chorraum in zwei Zonen teilte. Diese Brücke wurde so angelegt, dass die davorstehenden Dienste ohne Kontakt zu den Fenstern, das ‚helle Dahinter‘ und die ‚lichte Ferne‘ einfassten und dadurch visualisierten. Die gebrochenen Fensterbögen verstärken diesen Effekt, weil sie wirken, als seien sie von den Diensten überschritten worden und würden in der Luft- und Lichtsphäre schweben (Abb. 26). Die Chorarchitektur wirkt daher insgesamt wie die schwebende Rahmung eines immateriellen Lichtschirms.

Kreuzarme

In den Kreuzarmabschlüssen übernehmen nur die Obergaden diese metaphysischen Bildmittel (Abb. 27). Die unteren Zonen formulieren dagegen eine architektonische Alternative, die auf physische Festigkeit abzielt. Die Fensterlaibungen wurden so angelegt, dass keilförmige Wandpfeiler mit fest verbundenen Dienstsyste men entstanden (Abb. 28). Die Bögen erscheinen so als kräftigende Be-



26 Liebfrauen Trier, Chor mit schwebender Brücke und Lichtschirm als Hintergrund der von Engeln begleiteten Himmelfahrt Christi an den Schlusssteinen im Chor



27 Liebfrauen Trier, Südquerhaus



28 Liebfrauen Trier, Südquerhaus mit Arkatur, die durch die Gesimse fest mit der unteren Wandzone verbunden sind; oben zeigen es die Gesimse an, dass sich die Wand als lichter Schirm hinter den Wandpfeilern aufspannt



29 Liebfrauen Trier, im Hintergrund flankieren zwei polygonal geschlossene Seitenschiffe und das hoch aufragende Hauptschiff

standteile dieser Wand und tragen als Sockel die Lichtarchitektur des Obergadens. Erst über dem sockelartigen Unterbau beginnt die bildräumliche Auflösung der Wände in lichte Schirme. Diese Steigerung von ein- zu zweizonigen Lichtschirmen – Kreuzarmpolygone zu Chorhaupt – ist Teil einer gezielten Lichtinszenierung.

Die ursprüngliche Farbfassung unterstrich diese Wirkung, da die Pfeilerkerne der kantonierten Pfeiler mit aufgemaltem Fugenbild als Teile eines Mauerwerks zu lesen waren, vor dem sich die weißen Dienste als filigranes Tragsystem der Wölbungen abhoben.³³ Dieser Tragmodus wurde in der späteren Ausführung der Farbfassung verworfen, stattdessen eine durchgängige Werksteintextur evoziert, um einen besonderen Schwebезustand der hell gefassten Decke zu erreichen.

Ferner wirken die Kreuzarme wie separierte Sakralräume: Die kantonierten Rundpfeiler der Vierung wirken gewissermaßen wie ‚Doppelturmfassaden‘ und Portale (vgl. Abb. 27). Sie eröffnen Wege in die ‚chorhaften Bildräume‘ der polygonal geschlossenen Kreuzarme.

Seitenkapellen

Die Seitenkapellen erweitern diese Raumidee der allseitig orientierten Chöre im Sinne einer fünf-schiffigen Anlage. Dadurch orientieren sich die diagonal gestellten Kapellen durch ihre Ausrichtung auf je zwei Achsen. Jede Kapelle bildet somit das Chorhaupt von je zwei Seitenschiffen in je zwei Richtungen (Abb. 29). Die Visualisierung dieser Struktur wird durch die nachvollziehbare Binnengliederung der Dienstsyste-me übernommen, die exakt mit den übergeordneten Mittelschiffen korrespondiert. Insofern ist auch verständlich, dass sich die Nebenchöre mit großen Maßwerkfenstern analog zum Hauptchor öffnen sollten.

Hochschiffe der Kreuzarme

Im Unterschied zu den Seitenkapellen mit ihren großen Fenstern für die Belichtung der Seitenaltäre sind die geschlossenen Obergaden der Hochschiffe in ‚malerisches Dunkel‘ getaucht. Dieser Kontrast wird benötigt, um die Deckenzone mit einem Lichtsaum zu umgeben. Die partielle Öffnung der Fens-

ter bewirkte keine massive und diffuse Durchlichtung der Raumteile, sondern eine punktuelle Aufhellung einiger Partien. Damit ähnelt die Beleuchtungssituation dem Reflexionsverhalten von Licht auf glänzenden Materialien: Licht- und Schattenpartien liegen dicht beieinander (Abb. 30). Dieser Eindruck wird in der direkten Untersicht verstärkt, weil von dort aus gesehen die Fensteröffnungen unsichtbar bleiben und nur Reflexionen die Lichtinszenierung bestimmen. Mit der einstigen Gelbfassung der Fensterbögen wurde das Bild eines goldgefassten ‚Schatullendeckels‘ imaginiert. Der Lichtsaum erscheint als auf irdischen Materialien reflektiertes Licht – gewissermaßen als ‚irdischer Schein‘ und damit als Symbol göttlichen Lichts.

Eine solche Gestaltung ist mit Werken der Goldschmiedekunst vergleichbar, ähnelt doch die polychrom ornamentierte Fassung der Rippenmanschetten im Gewölbe (beispielsweise den farbigen Emaille-Arbeiten der Stauothek von St. Matthias in Trier, um 1222). Die Schlusssteine und Öffnungen der Fensterpässe erscheinen als strahlende, goldgefasste Edelsteine, letztlich den in der Offenbarung beschriebenen Edelsteinen des Himmlischen Jerusalems (Off. 21,9–21).

Innerer Wandaufriß gesamt

Während die Wandaufriße der Seitenkapellen etwa dem Aufbau der Reimser Chorscheitelkapelle folgen, wird in den Kreuzarmen eine andere architektonische Alternative entfaltet. Bedeutsam ist, dass hier nicht die Vertikalen und Gliederungselemente dominieren, sondern die Wirkungen der Wandflächen gleichberechtigt sind. Zwar mag die Flächenmodellierung vordergründig ‚romanisch‘ anmuten, doch ist dies als äußerst progressive Bereicherung des ‚Gotischen‘ um zusätzliche Ausdrucks- und Inszenierungspotentiale zu würdigen: Denn die Wirkung geht über die ‚penetrante Zweizonigkeit‘ hinaus und erzeugt mittels sich durchdringender Wand- und Raumschichten eine ‚penetrante und multiple Vielzonigkeit‘ zur Ordnung eines ausgesprochen intelligenten Betrachter- und Kommunikationssystems.

Mit dem Eintritt durch das Nordportal beginnt die Inszenierung (Abb. 31): Das Portal bildet eine erste Wandschicht. Davor ist die Brückenarchitektur der unteren Sockelzone gestellt. Vor dem So-



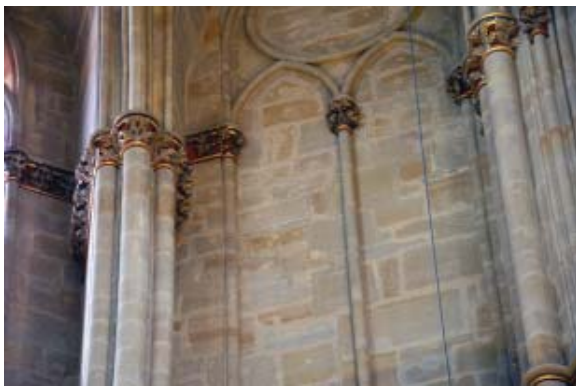
30 Liebfrauen Trier, goldfunkelnde, in den Formen der Rosetten strahlende Lichtpunkte entlang des Gewölbesaums



31 Liebfrauen Trier, Wandschichtung eines Seitenpolygons: Bildraum des Portals, Wandschicht des Treppensockels, untere Wandschicht, Obergadenzone, Gewölbealdachin des Chorraumes



32 Liebfrauen Trier, Blattgesimse binden Architektur- und Raumteile zusammen



33 Liebfrauen Trier, Blattgesimse trennen Architektur- und Raumteile voneinander



34 Liebfrauen Trier, Blick ins Querhausgewölbe; die Joche wurden als getrennte Gehäuse angelegt

einzelner Räume dienen die Blattkränze. In der Regel sind dies die Blattkränze der Kämpferformationen und Kapitelle, auch die Blattumrandungen der Portale und Schlusssteine, die Raum von Raum trennen und/oder verbinden (Abb. 32 und 33). Sie sind es, die alles genau anzeigen: So wird beispielsweise durch Dopplung, bildhafte Trennung und räumliche Überlagerung der Blattkapitelle sichtbar, dass es sich bei den beiden Gewölbejochen eines Kreuzarmes um separate Gehäuse handelt (Abb. 34).

ckel – nicht darüber – steht die untere Wandzone mit den unteren Fenstern der Kreuzarmpolygone. Davor steht die Hauptgliederung des inneren Dienstsystems, das die Wölbung trägt. Das dazugehörige Gewölbe tragende Dienstsysteem dominiert die Ecken der Kreuzarmpolygone und zieht sich – nur in den kurzen Wanddiensten sichtbar, die die Dreierbündel tragen – in die Kreuzarmjoche hinein. Davor entwickeln sich die innersten Dienste des Obergadens, welche die vierteiligen Gewölbe vor der Vierung tragen. Dass die Kreuzgewölbe der Kreuzarmjoche eigene Kapseln bilden, ist im veränderten Bezugssystem von Diensten und Rippen sichtbar. Die Radialrippen des Chorhauptes beziehen sich auf Dienste, die in den Jochecken stehen. Die Diagonalrippen der inneren Kreuzarmjoche sind dagegen auf die Nebendienste bezogen; die raumbildenden Gurtruppen dagegen vor die unteren, kurzen Hauptdienste gelegt. Die Umkapselung wird am besten in der konsolartigen Formation im Übergang zum Dreierbündel sichtbar: Der kurze, untere Hauptdienst verfügt über ein eigenes Kapitell. Davor legen sich dann wie drei eigene Konsolen nahe der Vierungspfeiler; kein Kämpferkranz. Auf die beiden gewölbten Raumschichten folgt dann der Vierungsbogen als Trennschicht, dann die Schicht der Vierungsturmwände und im Inneren der vom transversalen Kreuzgewölbe eingefasste Lichtraum des Tambourgehäuses.

Die Raumschichtung ähnelt einem ‚Matroschka-Prinzip‘: Sukzessive wurde von außen nach innen eingekapselt. Schwelle um Schwelle muss seither physisch und metaphysisch überschritten werden, um sich dem Allerheiligsten anzunähern.

Blattwerk und Gesimse

Zur Markierung dieser Schwellen als Membranen

Die Besonderheit von Liebfrauen besteht nun darin, dass dieses erste System durch zwei weitere überlagert wurde: Einer subtilen Ordnung folgen auch die Bänderungen der kleinen Gesimse, die an den Diensten und Säulen Wirtel ausbilden. Diese Linien ordnen den Raum in der Vertikalen. Durch die Schichtung ließ sich die räumliche Entfernung des Lichttambours von Betrachter imaginieren und bemessen. Von unten nach oben folgt Ebene auf Ebene (Abb. 35): die Sockelzone unten, die Mittelzone der Arkaden darüber, dann die Obergadenzone mit Triumphbögen, zuletzt der Tambour. Diese Ordnung dient allein dazu, die Vertikalisation und Mittensteigerung der Vierung als Raumzentrum zu organisieren.

Das dritte System bedient sich in der Umkehrung (von Materialität und Blickrichtung) der Durchlichtung von Räumen und Raumschichten. Von den Kreuzarmen ausgehend wurden sukzessive die Architekturen aufgelöst und Durchlichtungen der Wände von unten nach oben, von innen nach außen geschaffen. Dabei spielte es keine Rolle, ob das Auslichten real mittels durchbrochener Fensterflächen erfolgte oder durch Blendfenster samt Farbfassung nur imaginiert wurde: Schicht für Schicht beginnen sich die Wände von den Polygonen der Kreuzarme her aufzulösen (Abb. 36)

Von der Vorderseite der Sockel ausgehend ist die Fläche des Achsfensters nach hinten gerückt und durchbrochen. Die Bindungen zur vorderen Sockelebene bestehen im Verlauf der Treppe zum Fenster hin und in der Verklammerung der vorderen und hinteren Ebene mit kräftigen blattbesetzten Kämpfergesimsen. Diese Bindungen verlieren sich an den seitlichen Chorhauptfenstern der unteren Zone: Dort werden die Blendfenster von der Treppe überschritten und die Kämpfer der Wandpfeiler und der hinteren Fensterfläche gekappt. Aber sie liegen in einer Höhe und verdeutlichen so einen Restbezug. Diese letzte Bindung geht in der Obergadenzone der Polygone verloren. Vordere und hintere Ebenen sind völlig getrennt. Die unterschiedlichen Kämpferhöhen, die verschiedenartigen Bogenläufe gebrochener und kontinuierlicher Spitzbögen und auch die sphärischen Laibungen führen dies deutlich vor Auge. Der obere Fensterschirm schwebt hinter der Architektur.

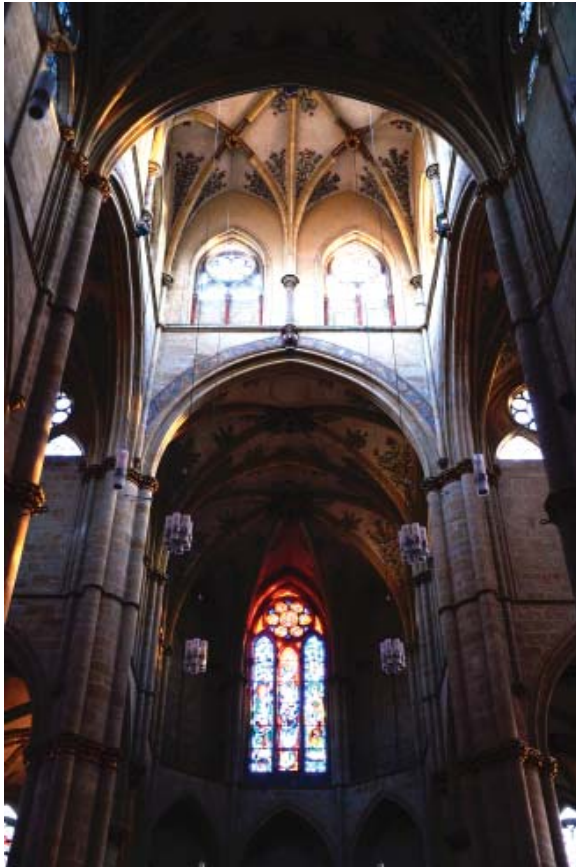
Im Bereich der Obergadenzone durchkreuzen sich die drei Prinzipien (vgl. Abb. 8): a) einer nach innen gerichteten Raumverkapselung (Wandaufriß mit Diensten und Wölbungen), b) einer nach oben gestaffelten Raumschichtung (mit Bänderungen artikulierten, horizontalen Wandzonen) und c) einer nach außen gerichteten Raumauffichtung (Kämpfer-, Kapitell und Fensterarchitekturen) am deutlichsten. Jede Triforiumsarchitektur hätte an dieser Stelle eine sinnfällige Lesbarkeit der zusammengehörigen Raumgestaltungen und Raumbedeutungen unmöglich gemacht. Insofern ist nachvoll-



35 Liebfrauen Trier, horizontale Profilbänder und Schaftringe zur Ordnung von Zonen und Raumebenen



36 Liebfrauen Trier, horizontale Blattgesimse und Kämpfer zur Ordnung von Wandschichten und Raumgrenzen



37 Liebfrauen Trier, Blick in den Vierungsturm; die Vierungspfeiler ragen hinauf zu den Fußpunkten der Turmkonstruktion; über den abschließenden Kämpfergesimsen nehmen schwebende Konsolen die Eckdienste des Vierungsgewölbes auf



38 Liebfrauen Trier, Engel auf ornamentierten Wolkenbändern schweben vor der Architektur der Vierung

ziehbar, dass die Obergadenfenster der Kreuzarmjoche den imaginierten Schwebzustand jener Obergadenzone der polygonalen Abschlüsse hinter der Architektur fortsetzen sollten. Die vielgliedrige Staffelung der Profile hintereinander und der Kapitellzonen übereinander verdeutlichen dies: Während die inneren Dienste alle in einer Kapitellformation vereint sind, schweben die kleinen Kapitelle der Maßwerfenster dahinter. Diesen schwebenden Kapitellen der Fenster entsprechen den Konsolen in den Ecken des Vierungstambours, sodass die gesamte Tambourarchitektur adäquat zum Schwebzustand der Fenster zu lesen ist. Die Wölbung entspricht dabei den Couronnements der Maßwerke. Die Tambourwände setzen die Öffnung und Durchlichtung fort: Weitere Fensterebenen mit eigenen Wandschichten liegen hinter kapitellosen (!) Fenstereinfassungen, um eine nochmals gesteigerte Entfernung und Entrückung architektonisch zu artikulieren.

Vierung

War der Vierungsturm als Bauaufgabe der Anfangspunkt all dieser Formideen, dann fand die Konzeption mit der Aufrichtung des Tambours ihr bauliches und bildliches Ende – und einen pointierten Zielpunkt. Um den Tambour als Kulminationspunkt von unten her vorzubereiten, wurden die kantonierten Pfeiler deutlich sichtbar bis zu den Arkaden des ‚Tambourhochschiffs‘ hochgeführt (Abb. 37). Oben war einst die Vierung im Unterschied zu den unteren Arkaden der Kreuzarme mit gelben Bögen gefasst – was eine Goldfassung bedeutet: Dort bricht die Architektursystematik und Materialikonografie ab beziehungsweise um. Ohne Kontakt schwebt die Tambourlaterne als Einfassung des Himmels fast frei im Raum. Gemäß einer goldschmiedartigen Materialsprache (einer Staurothek etwa) sehen wir nun im Tambour eine geschlossene, entrückte Kapsel, die aber den Blick auf eine heilige Substanz zulässt.

Doch was wird in dieser kristallhaften Kapsel eingeschlossen? Es ist das göttliche Licht und der strahlende Himmel selbst, denn mit geringster, architektonischer Rückbindung wurde quasi eine

Licht-Luft-Figur in den Vierungstambour eingeschrieben. Die visuelle Präsenz und Erkennbarkeit des immateriellen Himmels als ‚Substanz‘ leisten die Engel, die wie am Nordportal das Dargestellte berühren und fassen. Die vier Engel verweigern stattdessen den ikonischen Kontakt zur Architektur: Die Gesimsbänder (Abb. 38) verdeutlichen hier, dass die Engel auf ihren Wolken vor der Schmuckborte schwebend einen überhöhten, abgegrenzten Raum tragen. Sie tragen – je nach Lesart – den freien Gewölbebaldachin einer diagonal und/oder über Eck gestellten Lichtlaterne (Abb. 39). Mit ihren Transversalrippen und kleinen Diagonalen schwebt das Joch vor dem beleuchteten Goldsaum der Turmfenster, deren Wände folgerichtig keinerlei Schildbögen aufweisen, um die Befreiung des Baldachins von der Umfassung sichtbar und sinnfällig zu machen. Von unten her sind die Fenster kaum zu sehen. Die hellen, bewusst flächig gehaltenen Wölbkappen und Wände reflektieren das eindringende Licht und schaffen eine strahlende ‚Aureole‘.³⁴ Auf diese Weise verkörpert dieser eingehängt schwebende Lichtraum der inneren Vierung den vom göttlichen Licht erfüllten Himmel selbst – wie eine in Liebfrauen erhabenen präsent(iert)e Reliquie.

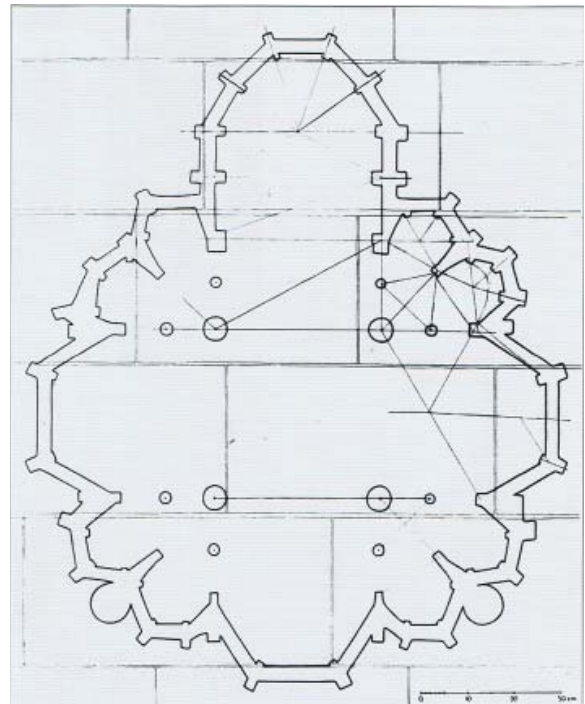
7. Schluss und Nachgedanken zum Riss

Am Ende ist die Einschätzung von Hans Wilhelm Ehlen vielleicht nicht wissenschaftlich konform, doch präzise formuliert: „Die Aula Beatae Mariae Virginis ist ein wunderbarer, großartig gelungener Versuch, den Himmel auf die Erde zu bringen und die Erde dem Himmel hinzuhalten“³⁵. Dies in eine Form zu bringen, war die Leistung des Werkmeisters. Insofern stellt sich die Frage neu: Ist das dem Bau immanente allegorische Potential zu wecken und auszuschöpfen nur das Metier der Interpreten oder doch auch Sache des Entwerfers?³⁶ Wie können wir mit solchen ikonischen Befunden und metaphysischen Deutungen umgehen? Sollen sich Architekturanalysen dafür öffnen? Oder lehnen wir sie als spekulativ ab? Oder gestatten wir ihnen einen Sonderstatus als ‚Dekor‘ zu, um unsere sachlichen und schriftbasierten (kunst-)historischen Gedankengebäude ein wenig zu zieren?

Ein Riss durchzieht die Wissenschaft: Am Ende fordert sogar der Riss des Grundrisschemas im nordwestlichen Treppenturm zur Wahrnehmung ikonischer Zusammenhänge auf. Bisher vermochte



39 Liebfrauen Trier, Quadratur und Aureole der Vierung; das transversal gedrehte, innere Kreuzgewölbe schwebt auf seitlichen Konsolen über den Scheitelpunkten der Vierungsbögen



40 Liebfrauen Trier, Ritzzeichnung

es die Forschung nicht, die Funktion dieser Ritzzeichnung zu klären (Abb. 40).³⁷ Wenn wir die Konzeption von Liebfrauen vornehmlich bildhaft als babylonische Turmkonstruktion, als Maßnahme biblischen Ausmaßes und werkmeisterliche Herausforderung begreifen, dann ergeben sich neue Perspektiven: Handelte es sich bei dem Riss womöglich (nur) um eine werkmeisterliche Prinzipskizze zu diesem ikonischen Turmbauprojekt? Sämtliche wesentlichen Aspekte der statischen Konstruktion wurden mit ihr so notiert, dass sich daraus exakt die Grundstruktur der ikonischen Komposition ableiten und ablesen lässt: Die stringente Ausrichtung der Hauptbauteile auf den Vierungsturm, die großen Pfeiler der Vierung, die Zwischenpfeiler als Träger der ‚Strebebrücken‘, die äußeren Strebepfeiler zur Lastableitung in Transversal- und zwischen den Seitenkapellen in Diagonalanordnung. Die Gestaltung der Seitenkapellen war diesbezüglich Nebensache: Sie sind als sekundäre Ordnung zu verstehen, entsprechend nachlässiger ausgeführt, nur um mit dem schemenhaften Hintergrund den Bildaufbau zu vervollständigen. Der Bildlogik folgend, beziehen sich hier die Strebepfeiler der Seitenkapellen auf die sekundäre Anordnung der kleineren Zwischen- und Wandpfeiler. Die Hilfslinien zeigen an, wie das dem Prinzip nach funktioniert. Aber während der Werkmeister mittels seiner Skizze die Funktion von Turmabsicherung und Raumordnung klären konnte, verschleierte er zugleich die genaue Komposition des Grundrisses und die Entwurfsgrundlagen seines tatsächlich ausgeführten Raumbildes, indem er sie als eigenständiges ikonisches Konzept präsentierte. Machte er seine Raumkonstruktion so für Dritte nachvollziehbar und verständlich, seine Raumbildkomposition aber unverständlich und unsichtbar und schützte auf diese Weise seine Ideen vor Nachahmern? Und machte er sie dadurch gewissermaßen unantastbar – weshalb Liebfrauen in Trier einmalig blieb?

Anmerkungen

- 1 Unserem lieben Kollegen Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Peter Kurmann mit besten Wünschen zum 80. Geburtstag gewidmet.
- 2 Peter Kurmann, „Liebfrauen in Trier – Ein Schlüsselbau der europäischen Gotik“, in: *Liebfrauen in Trier – Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, hrsg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, Petersberg 2016, S. 11–19, bes. 16–18. Dieser Beitrag ist die auf Tagungsdiskussionen beruhende Fortsetzung von: Stefan Bürger, „Werkmeister oder Architekt? Der mittelalterliche Baubetrieb an der Trierer Liebfrauenkirche als Ordnungsprinzip und Kommunikationsprozess“, ebd., S. 165–175, bes. S. 165–167 und 174.
- 3 Robert Bork, „Geometrie, Proportionen und Vermessungen in der Liebfrauenkirche“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 187–197, hier S. 196.
- 4 Vgl. Stefan Bürger, „Raumbilder und Bildräume als Qualitäten sozialen Handelns“, in: *Bildräume / Raumbilder* (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 26), hrsg. von Dominic E. Delarue und Thomas Kaffenberger, Regensburg 2017, S. 187–224.
- 5 Christian Freigang, „Die Trierer Liebfrauenkirche als Domannexkirche“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 81–91, hier S. 82.
- 6 Bork 2016 (wie Anm. 3), S. 196.
- 7 Winfried Weber, „Der Bauplatz – Das Gebiet von Liebfrauen vor Liebfrauen“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 149–163, hier S. 161.
- 8 Kurmann 2016 (wie Anm. 2), S. 18.
- 9 Marc Carel Schurr, „Möglichkeiten und Grenzen der Formanalyse (bei Liebfrauen)“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 41–49, hier S. 45.
- 10 Christian Kayser, „Innovation und Beharrung – Die Baukonstruktion der Maßwerkfenster“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 229–237, hier S. 235.
- 11 Hauke Horn, „Liebfrauen im Kontext der ‚Domus Helenae‘ – Tradition und Kontinuität beim gotischen Neubau der Trierer Liebfrauenkirche“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 29–39, hier S. 34f.
- 12 Leonhard Helten, „Die Grundrissdisposition der Liebfrauenkirche und ihre Grundrisszeichnung im nordwestlichen Treppenturm“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 177–185, hier S. 179.
- 13 Thomas Lutgen, „Die Raumbfassung der Liebfrauenkirche in Trier im 13. Jahrhundert. Farbkanon – Technologie – Raumwirkung“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 271–285, hier S. 278.
- 14 Vortrag Bernd Nikolai, „Die Trierer Sakralarchitektur im 13. Jahrhundert und ihre Wechselwirkung mit Liebfrauen“, in Trier vom 25. Oktober 2012.
- 15 Matthias Müller, „Historizität im Gewand des Neuen – Der gotische Neubau der Trierer Liebfrauenkirche im Kontext vormoderne Erinnerungskultur und politischer Ikonographie“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 21–27, hier S. 23. Andreas Waschbüsch, „ut possit ab omnibus videri? Die Skulpturenensembles von Nord- und Westportal und ihre Rezeptionsbedingungen“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 239–253, hier S. 244.
- 16 Bruno Klein, „Liebfrauen und Saint Yved in Braine“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 221–227, hier S. 225.
- 17 Dany Sandron, „Der Französische Blick auf Liebfrauen“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 51–55, hier S. 53f.
- 18 Christoph Brachmann, „Die Liebfrauenkirche und die Anfänge hochgotischer Architektur im Heiligen Römischen Reich“, in: Tacke/Heinz 2016 (wie Anm. 2), S. 199–219, bes. S. 216.
- 19 Schurr 2016 (wie Anm. 9).
- 20 Vgl. Freigang 2016 (wie Anm. 5); Müller 2016 (wie Anm. 15).
- 21 Norbert Nußbaum, „Form und Funktion an der Trierer Liebfrauenkirche“, in: *Die Rose neu erblühen lassen... Festschrift zur Wiedereröffnung der Liebfrauen-Basilika zu Trier*, hrsg. von Hans Wilhelm Ehlen, Trier 2011, S. 53–60, hier S. 55; als Methodenplädoyer mit Hinweis auf die Bedeutung der Wahrnehmung.
- 22 Nußbaum 2011 (wie Anm. 21), S. 53; vgl. die Beschreibung S. 53–60.
- 23 Bork 2016 (wie Anm. 3).
- 24 Ehlen 2011 (wie Anm. 21).
- 25 Franz Ronig, „Die Trierer Liebfrauenkirche – Architektursymbolik und Figurenzyklus“, in: Ehlen 2011 (wie Anm. 21), S. 61–96; mit Hinweis auf diverse Sinnebenen; allerdings geht Ronig von zeichenhaften Markierungen und nicht bildlichen Zusammenhängen in den architektonischen Formen aus.
- 26 Kurmann 2016 (wie Anm. 2), S. 19.
- 27 Waschbüsch 2016 (wie Anm. 15).
- 28 Horn 2016 (wie Anm. 11).
- 29 Georg Dehio und Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, Bd. I, Stuttgart 1892, S. 698.
- 30 Zu Perspektive insbesondere im Vergleich von gotischen Innenräumen und Portalen: Peter Cornelius Claussen, „Die gotische Kathedrale als Perspektivraum“, in: *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst, Festschrift für Hubertus Günther*, hrsg. von Hanns Hubach, Barbara von Orelli-Messerli und Tadej Tassini, Petersberg 2008, S. 33–40.
- 31 Claussen 2008 (wie Anm. 30), bes. S. 35.

- 32 Zur Bedeutung des Lichtes für die Architekturkonzeption und die abweichende Raumachse gegenüber der Ostung um 30°, was eine intensivere Durchlichtung des Chores ermöglichte: Mario Haunhorst, „Die Lichtarchitektur der Liebfrauenkirche – ein Beitrag zur Erforschung des durch Architektur und Plastik gestalteten Tageslichts als Voraussetzung für ein neues Beleuchtungskonzept“, in: Ehlen 2011 (wie Anm. 21), S. 301–311, bes. S. 307f.
- 33 Lutgen 2016 (wie Anm. 13), S. 275–277.
- 34 Zum Befund der differierenden, gebrochen weißen Hellfarbigkeit der Innenraumschale des Vierungsturms: Thomas Lutgen und Marzena Kessler, „Neue Erkenntnisse zur mittelalterlichen Ausmalung des Innenraums der Liebfrauenkirche in Trier“, in: Ehlen 2011 (wie Anm. 21), S. 191–203, bes. S. 193.
- 35 Hans Wilhelm Ehlen, „Statt eines Vorwortes“, in: Ehlen 2011 (wie Anm. 21), S. 7–10, bes. S. 7.
- 36 Nußbaum 2011 (wie Anm. 21), S. 60.
- 37 Zu den Positionen: Leonhard Helten, *Streit um Liebfrauen. Eine mittelalterliche Grundrißzeichnung und ihre Bedeutung für die Liebfrauenkirche zu Trier*, Trier 1992.

Bildnachweise

- Abb. 1: Liebfrauen Trier, Außenansicht von Südosten: *Geschichte der Bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3: Gotik*, hrsg. von Bruno Klein, München 2001, S. 96.
- Abb. 2: Liebfrauen Trier, Grundriß (Aufmaß 2012): *Liebfrauen in Trier – Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, hrsg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, Petersberg 2016, S. 181; vgl. S. 13.
- Abb. 3: Matthäus Merian, *Trier*, 1646, Kupferstich: Public Domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/De_Merian_Mainz_Trier_Köln_045.jpg (20.10.2020).
- Abb. 4: Matthäus Merian, *Trier*, 1646, Kupferstich, Ausschnitt, G Dom, H Liebfrauen: Public Domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/De_Merian_Mainz_Trier_Köln_045.jpg (20.10.2020).
- Abb. 5, 6, 8–39: Foto des Autors.
- Abb. 7: Liebfrauen Trier, Schnitt durch den Obergaden (Aufmaß 2012): *Liebfrauen in Trier – Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, hrsg. von Andreas Tacke und Stefan Heinz, Petersberg 2016, S. 181; vgl. S. 12.
- Abb. 40: Liebfrauen Trier Ritzzeichnung, Umzeichnung: Leonhard Helten, *Streit um Liebfrauen. Eine mittelalterliche Grundrißzeichnung und ihre Bedeutung für die Liebfrauenkirche zu Trier*, Trier 1992, S. 10.

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/572/>