

Jan Werquet

Zum Umgang mit den antiken Putzresten und Außenmalereien beim Wiederaufbau der Trierer Konstantinbasilika im 19. Jahrhundert



Abb. 3-1: Die Basilika von Nordwesten, Foto 1886

„Wenn selbst *äußerlich* farbige Ausschmückung sich angewendet fand, wie noch vorhandene, in der Weise pompejianischer Wandmalerei behandelte Theile der äußeren Fensterlaibungen darthun [...] so läßt sich sicher auf stattgefundene noch reichere Ausstattung des Inneren schließen [...]“.¹ Mit dieser beiläufigen Erwähnung in einem Reisebericht, den der Architekt August Soller am 11. Oktober 1851 an das Berliner Ministerium für öffentliche Arbeiten sandte, traten die konstantinischen Außenmalereien in den Fenstergewänden der Trierer Palastaula, kurze Zeit später dann als „Konstantinbasilika“ bezeichnet, erstmals in das Gesichtsfeld staatlicher Bauverwaltung. Die Freilegung der Malerieste lag zu diesem Zeitpunkt bereits rund fünf Jahre zurück. Sie war das Resultat einer Baukampagne, die in den Jahren 1846 bis 1856 aus den Resten der antiken Audienzhalle die evangelische Erlöserkirche (Abb. 3-1) entstehen ließ² – ein Bau, der auch das äußere Erscheinungsbild des heutigen Kurfürstlichen Palais mit seinen neuzeitlichen Gebäudeteilen bestimmt.

Im Zusammenhang dieser Unternehmung scheint der Umgang mit den Fragmenten der antiken Außenmalereien auf den ersten Blick von eher untergeordneter Bedeutung. Weder schlägt er sich in den umfangreich überlieferten Akten der mit dem Bauprojekt befassten preußischen Ministerien nieder, noch war er während des Baus und in den darauf folgenden Jahren Gegenstand intensiver öffentlicher Erörterungen. Dennoch ist eine nähere Betrachtung der Umstände, die zur Freilegung und Konservierung der bemalten Putzreste in den Fenstergewänden der Apsis und der Westfassade führten, in mehrerer Hinsicht aufschlussreich: So sind zum einen das Zusammentreffen der klassizistischen Architektur

der Berliner Schinkelschule mit einem authentischen Bau der Spätantike sowie die daraus resultierenden Konsequenzen für den überkommenen Baubestand singular. Zum anderen zeigt sich gerade im Umgang mit den antiken Putzresten am Außenbau jenes Spannungsfeld von archäologischer Dokumentation und künstlerischen Idealvorstellungen, welches für das Trierer Wiederaufbauprojekt kennzeichnend ist. Darüber hinaus wirft die Tatsache, dass die bemalten Partien in den Fensterlaibungen die einzigen Bereiche waren, wo der im 19. Jahrhundert freigelegte antike Außenputz erhalten blieb, nicht nur denkmalpflegerische Fragen auf. Die aus heutiger Sicht rigide Behandlung der antiken Bausubstanz lenkt den Blick auf den historischen Kontext, in dem der Ausbau der römischen Ruine zu einer evangelischen Kirche stand, sowie auf die gesellschaftliche Funktion, die der wiederhergestellte Bau zu erfüllen hatte.

Der Wiederaufbau der Konstantinbasilika im Kontext der Baupolitik Friedrich Wilhelms IV.

Wie im Folgenden deutlich wird, nimmt die Wiedererrichtung der Konstantinbasilika unter jenen Bauprojekten, die in den 1830er, -40er und -50er Jahren unter der Ägide des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. in der damaligen Rheinprovinz ausgeführt wurden, einen zentralen Stellenwert ein. Das Unternehmen war Teil eines groß angelegten kulturpolitischen Engagements, mit dem der baukünstlerisch ambitionierte König lokale Initiativen zur Restaurierung und Wiederherstellung des reichen kulturellen Erbes des Rheinlandes aufgriff und in den Dienst der eigenen Herrschaftsrepräsentation stellte.³ Vor allem die seit 1814 in der Endphase der Napoleonischen Kriege diskutierten Pläne zur Vollendung des Kölner Domes setzten hierbei Maßstäbe, die auch für den Umgang mit den Resten der konstantinischen Palastaula in Trier von weitreichender Bedeutung werden sollten. Zwar stellte sich in Köln den preußischen Behörden zunächst vor allem die drängende Aufgabe, den Torso des im Mittelalter unvollendet gebliebenen Domes statisch zu sichern.⁴ Die Bedeutung des Baus als Sinnbild nationaler Identität, wie sie die deutsche Einigungsbewegung seit dem Aufruf von Joseph Görres im Jahr 1814 propagierte, rückte jedoch ein sehr viel weiter gehendes Ziel in den Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion: Die Vervollständigung der Bau ruine zu einem idealtypischen Abbild einer gotischen Kathedrale.⁵ Richtungsweisend war dabei die Vorstellung von der Existenz eines künstlerisch vollkommenen „Urplanes“, wie ihn Sulpiz Boisserée in seiner Stichpublikation zum Kölner Dom zu rekonstruieren versuchte. Dabei folgte Boisserée in

vielen Einzelheiten dem historischen Baubestand, postuliert aber eine Homogenität der Baugestalt, die sich in einigen Punkten über die Befundlage hinwegsetzte. Wie Boisserée in seinen einführenden Erläuterungen hervorhob, war dabei die Realisierung einer idealen künstlerischen Form das maßgebliche Kriterium: „Dieser Wunderbau, in allen wesentlichen Theilen nach einem und demselben Plan im reinsten Styl angelegt, ist durch keine fremdartigen Zusätze entstellt, und man besitzt selbst noch den ursprünglichen Entwurf desselben, so dass aus dem Bestehenden und Beabsichtigten ein Ganzes von der höchsten Einheit und Vollständigkeit zusammengesetzt werden kann, und so wie es aus dem Geiste des Baumeisters hervorging.“⁶ Weniger die historische Dimension des Baus, als dessen herausragende ästhetische Qualität, die man als den Zenit der gotischen Architektur betrachtete, begründete seinen Stellenwert als Monument nationaler Identität.⁷

Mit dem Großprojekt der Kölner Domvollendung, welches 1842 nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV. in Angriff genommen wurde, stand der Wiederaufbau der Trierer Konstantinbasilika in einer komplexen Wechselbeziehung. Wollte der König mit der Unterstützung des Kölner Kathedralenbaus den von ihm angestrebten Ausgleich mit der katholischen Kirche zum Ausdruck bringen, so sollte der Wiederaufbau der Konstantinbasilika nicht allein der dortigen evangelischen Gemeinde zu einem Gottesdienstraum verhelfen. Wie das entschiedene Vorantreiben des Trierer Bauprojekts nach den Revolutionsjahren 1848/49 zeigt,⁸ ist dieses auch als demonstrative Gunstbezeugung gegenüber den Protestanten der gesamten Rheinprovinz gedacht gewesen. So war es folgerichtig, dass die wiederhergestellte Basilika architektonische Idealvorstellungen zum Ausdruck bringen sollte, die der König mit dem protestantischen Kirchenbau im Allgemeinen verband. Hatte die Prominenz des Kölner Doms entscheidend dazu beigetragen, den gotischen Stil zum Inbegriff katholischer Sakralarchitektur werden zu lassen, so galten für Friedrich Wilhelm IV. vor allem die spätantiken Basiliken in Rom und Ravenna als das angemessene Vorbild für die Errichtung protestantischer Gotteshäuser. Diese Hinwendung zum frühchristlichen Sakralbau, wie sie sich beispielsweise in der Potsdamer Friedenskirche manifestiert, entsprach den weit reichenden religionspolitischen Reformplänen des Monarchen. Diese zielten darauf ab, eine einheitliche Kirchenverfassung für die 1817 realisierte Union der reformierten und lutherischen Glaubensgemeinschaften in Preußen zu verabschieden.⁹ Zugleich sollte ein Ausgleich mit der katholischen Kirche auf kirchenrechtlicher Ebene sanktioniert werden. Um die konfessionellen Gegensätze in seinem Staat zu überwinden, schwebte Friedrich Wilhelm vor, „bestehende Kirchenordnungen einfach wegzuschieben und nochmals neu anzufangen, und zwar ganz am Anfang, in der apostolischen Zeit.“¹⁰ So orientierte sich der König bei seinen Reformansätzen an der Organisationsstruktur der apostolisch legitimierten Urkirche. Da jedoch die ambitionierten kirchenpolitischen Pläne Friedrich Wilhelms kaum Aussicht auf Erfolg hatten, wurde die Sakralarchitektur zum wichtigsten Aktionsfeld: Zumindest im protestantischen Kirchenbau, den der König tatkräftig förderte, sollte die Rückbesinnung auf die Ursprünge des Christentums zum Ausdruck gebracht werden.

In diesem Zusammenhang kam dem Trierer Wiederaufbauprojekt ein herausragender Stellenwert zu: Hier bot sich Friedrich Wilhelm die Gelegenheit, seine an frühchristlichen Vorbildern orientierten Kirchenbauvorstellungen an einem Bauwerk eben jener Epoche zu realisieren. Die Bedeutung des Wiederaufbaus der Basilika ging jedoch über solche konfessionspolitischen und bautypologischen Überlegungen noch hinaus. Sowohl die im Verlauf der Bauplanung entwickelte Ikonographie der Innenausstattung als auch die monarchistische Propaganda, die das Projekt begleitete, verweisen auf eine sehr viel weiter gefasste Sinnggebung: Sie machen deutlich, dass der Bau auch zu einem Monument der von Friedrich Wilhelm propagierten „christlichen Monarchie“ werden sollte, die ihre Ursprünge in Konstantin dem Großen, dem ersten christlichen Kaiser, sah und sich als weltliche Schutzmacht der christlichen Kirchen verstand.¹¹ So stand der Wiederaufbau der Konstantinbasilika in Trier von Anfang an in einem vielschichtigen gesellschaftlichen Bezugsrahmen, der Konzeption und Umsetzung des Projekts nachhaltig prägen sollte. Wie der Kölner Dom hatte der wiederhergestellte Bau die Funktion eines politischen Denkmals zu erfüllen – eines Denkmals, das durch eine geschlossene und klar erfassbare äußere Form einen überzeitlich gültigen Aussagegehalt transportieren sollte.

Der Konzeptionswandel des Wiederaufbaus

Wie der Verlauf der Wiederaufbauplanungen deutlich macht, hatten diese Zusammenhänge weit reichende Konsequenzen für die überkommene Bausubstanz und führten zu Entscheidungen, denen beinahe auch die noch erhaltenen Reste der antiken Außenmalereien zum Opfer gefallen wären. Zunächst schien sich jedoch ein Weg in genau die entgegengesetzte Richtung abzuzeichnen, stand doch das Projekt zu Beginn vor allem im Zeichen wissenschaftlicher Dokumentation. So kam der Vorstoß zum Wiederaufbau der Trierer Konstantinbasilika von dem Architekten und Bauforscher Christian Wilhelm Schmidt. Dieser hatte im Jahr 1843 bauarchäologische Untersuchungen an den römischen Teilen des ehemaligen Trierer Palastes vorgenommen, die zu jenem Zeitpunkt kaum noch als Reste eines monumentalen Saalbaus erkennbar waren (Abb. 3-2): Nur noch die zu einem Turm ausgebaute Apsis war in ihren ursprünglichen Dimensionen erhalten. Der obere Bereich der westlichen Längswand, fast die gesamte Ostwand sowie der größte Teil der südlichen Giebelfront waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts abgebrochen worden, um die römische Ruine in die Vierflügelanlage des kurfürstlichen Palastes zu integrieren. Die römischen Rundbogenfenster hatte man bereits im Mittelalter während der Nutzung des Baus als erzbischöfliche Burg vermauert.

Schmidt dokumentierte den überkommenen Zustand dieser Gebäudeteile in Aufrisszeichnungen, welche auch die Fragmente des römischen Außenputzes wiedergeben (Abb. 3-3). Darüber hinaus entwickelte er erstmals einen konkreten Wiederaufbauplan für den Bau, den er als antike Marktbasilika interpretierte.

Als Schmidts Vorschlag, diese als evangelische Kirche wiedererstehen zu lassen, den Beifall des Königs fand, nahm

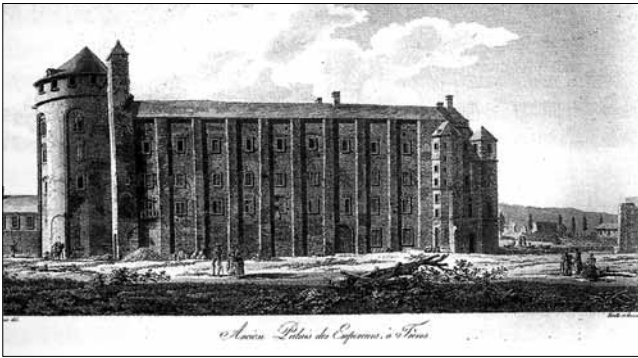


Abb. 3-2: Westseite der Basilika als Teil des Kurfürstlichen Palastes, Kupferstich von Jacques Bence, um 1810

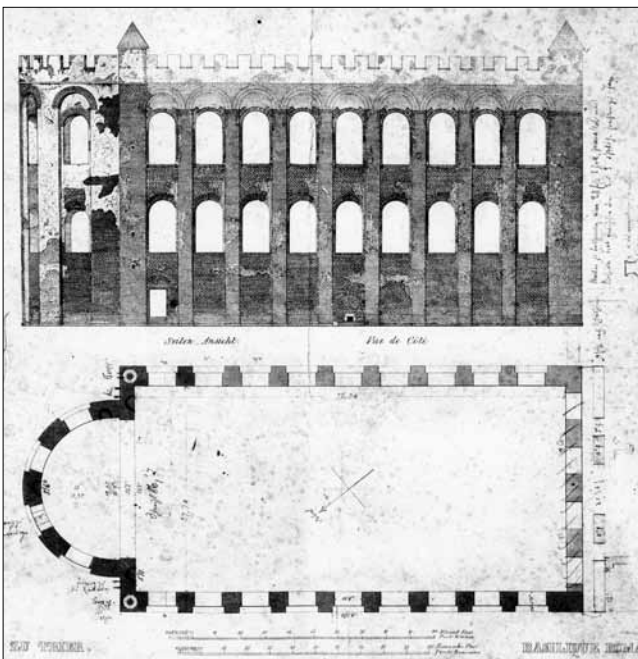


Abb. 3-3: Wandaufriss der Trierer Basilika, Stich von Christian Wilhelm Schmidt, vor 1845

sich der preußische Staatskonservator Ferdinand von Quast der Sache an. Dieser entwickelte ein denkmalpflegerisches Restaurierungskonzept, das sich für die Mitte des 19. Jahrhunderts geradezu revolutionär ausnimmt. So wollte Quast zwar die neu zu errichtenden Gebäudeteile in ihrem äußeren Erscheinungsbild an die antiken Ziegelmauern angleichen. Beide sollten jedoch von einander unterscheidbar bleiben und der bestehende Baubestand konsequent in seinem überkommenen Zustand konserviert werden. Dies schloss neben den Zerstörungsspuren am Mauerwerk und dem mittelalterlichen Zinnenkranz über der Apsis auch die Reste des antiken Außenputzes ein (Abb. 3-4).¹²

Dieser Plan hatte jedoch nicht lange Bestand. Dass er sowohl den Vorstellungen der federführenden staatlichen Baubeamten als auch jenen des königlichen Bauherrn zuwiderlief, verdeutlichen die Ausführungsentwürfe, die der mit der Koordination des Wiederaufbaus beauftragte Generalmajor Philipp von Wussow wohl im Frühjahr 1846 unmittelbar vor Beginn der Bauarbeiten ausarbeitete. Wie der Aufriss

der Westfassade zeigt, hatte man die Planungen Quasts nach einem Votum August Sollers, der in der Berliner Oberbaudeputation für Kirchenbaufragen zuständig war, grundlegend modifiziert (Abb. 3-5). Dies betraf unter anderem die Behandlung der Ziegelmauern, die in Wussows Zeichnung als ebene Wandflächen ohne antike Putzreste in Erscheinung treten. Die Putzfragmente sollten nun vollständig beseitigt werden, da sonst – nach der Ansicht Sollers – „ein unruhiges, die Großartigkeit der Wirkung beeinträchtigendes Aussehen entstehen würde“¹³. Hiermit war eine Entwicklung eingeleitet, die schließlich zur Aufgabe des von Quast vorgeschlagenen denkmalpflegerischen Konzepts und zur vollständigen Freilegung des antiken Ziegelbaus führte.

Maßgebliches Ziel war dabei die Schaffung eines einheitlichen äußeren Erscheinungsbildes, dem man auch weitere Teile der antiken Bausubstanz opferte. So nahm man von dem ursprünglich verfolgten Plan Abstand, die südliche Giebelwand gemäß der Befundlage ohne Lisenengliederung wieder zu errichten und dabei die dort noch vorhandenen römischen Mauerreste zu integrieren. Wohl unter direkter Beteiligung des Königs wurde hier eine neue Fassade konzipiert, die mit ihren großen Rundbogenfenstern und ihrem klassischen Giebel besser den zeitgenössischen Vorstellungen von antikisierender Architektur entsprach.¹⁴ Mit diesen Planungsschritten war das Schicksal des römischen Außenputzes endgültig besiegelt. Eine Fotoaufnahme, die den Bau vor dessen Einweihung im Jahr 1856 zeigt, gibt zwar noch große Teile der erhaltenen Putzreste wieder (Abb. 3-6). In den folgenden Monaten wurden diese jedoch – bis auf die bemalten Fragmente in den Fenstergewänden – nahezu vollständig abgeschlagen.¹⁵ So blieb Quast bei seinem Besuch der Baustelle im Winter 1851 nur noch bedauernd festzustellen, dass alle „Poesie, welche der Anblick alter Mauerwerke in uns zu erwecken pflegt“, durch „solche glatten Wände in uns vernichtet“¹⁶ sei. Der fertig gestellte Außenbau mit seinen vollständig freigelegten und neu ausgefugten Ziegelwänden erinnere nun „mehr an ein rohes Fabrikgebäude“¹⁷ als an ein antikes Baudenkmal. Gewonnen war jedoch eine andere Qualität, auf welche die Eingriffe der Baubehörden abgezielt hatten: Ein in sich geschlossenes Erscheinungsbild, das der Denkmalfunktion des Baus entsprach.

Die Behandlung historischer Außenputzfragmente bei anderen Bauprojekten Friedrich Wilhelms IV.

Dieses Ergebnis der Auseinandersetzung um die Putzreste am Außenbau der Trierer Basilika ist vor allem deshalb aufschlussreich, da man in anderen vergleichbaren Fällen durchaus konträre Wege beschritt. Für die Beurteilung der für das Trierer Projekt gefundenen Lösung bietet sich ein Seitenblick auf die Burgenrestaurierungen an, die am Mittelrhein ab den 1820er Jahren für Mitglieder des preußischen Herrscherhauses erfolgt waren.¹⁸ So blieb beim Ausbau der Burg Rheinstein zum Sommersitz des Prinzen Friedrich, der in den Jahren 1825 bis 1829 unter der Beteiligung Karl Friedrich Schinkels ausgeführt wurde, die Bewahrung der Ruinensubstanz das zentrale Ziel der Planungen. Im Verlauf der Sanierung wurde hier das verwendbare Mauerwerk in seinem überkommenen fragmentierten Zustand bewahrt und

ein deutlicher Kontrast zwischen den ergänzten Wandflächen und Zinnenkränzen sowie den mittelalterlichen Putzresten in Kauf genommen (Abb. 3-7). Der Grund hierfür war wohl die Zweckbestimmung des Baus als Ort weltabgewandter Geschichtserfahrung. Wie Jan Meißner feststellt, sollte die „ausgebaute Burg Rheinstein [...] das Mittelalterbild der Hochromantik“ widerspiegeln. „Der wieder bewohnbare Bau“ – so Meißner – „ist durchaus durch das frühe 19. Jahrhundert geprägt, aber damit kontrastierend wurde das Unregelmäßige, Gealterte, Verfallene und Patinierte der mittelalterlichen Bauteile einbezogen als Inspirationsquelle für das romantische Lebensgefühl, dem die Vorstellung des Alterns und des Vergänglichen, wie aber auch die der Kontinuität über Jahrhunderte immer gegenwärtig ist.“¹⁹ Auch die ab 1842 für Friedrich Wilhelm IV. und seine Brüder zum Jagdsitz ausgebaute Burg Sooneck konnte große Teile der originalen Bausubstanz mit den großflächigen Putzresten bewahren. Darin stand sie in deutlichem Gegensatz zu der prominentesten preußischen Burgenrestaurierung im Rheinland – dem Ausbau der Burg Stolzenfels. Dort wurden, wohl im Hinblick auf die Funktion des Baus als königliches Sommerschloss, dessen Außenwände mit einem einheitlichen, neuen Putz überzogen.

Diese zum Teil gegensätzlichen Vorgehensweisen lassen auf den ersten Blick auf eine jeweils unterschiedliche Architekturauffassung schließen. Vergewahrtigt man sich jedoch die verschiedenartigen Funktionen, welche die wiederhergestellten Burgen in den einzelnen Fällen zu erfüllen hatten, relativiert sich dieser Eindruck. So war die Erhaltung der originalen Wandoberfläche wohl kein konservatorischer Selbstzweck, sondern gezielt eingesetztes Gestaltungsmittel, welches beim Wiederaufbau der Trierer Konstantinbasilika zu einem Denkmal der von Friedrich Wilhelm IV. propagierten „christlichen Monarchie“ offenbar unangemessen erschien.

Die kunsthistorische Bedeutung der konstantinischen Außenmalereien in der Mitte des 19. Jahrhunderts

Was bewahrte nun aber die Außenmalereien in den Fenstergewänden der Palastaula davor, wie die meisten übrigen Reste des antiken Putzes der angestrebten einheitlichen und monumentalen Wirkung des Baus geopfert zu werden? Die Entscheidung, die bemalten Wandflächen zu konservieren, hat in den Ministerialakten keinen Niederschlag gefunden. Vermutlich wurde sie wohl vor Ort in Trier, wahrscheinlich während der Inspektionsreise eines Berliner Baubeamten, gefällt. So ist dieser Aspekt des Wiederaufbaus der Konstantinbasilika nicht mit letzter Sicherheit zu klären. Ein wesentlicher Grund für die Erhaltung der Malereien wird wohl gewesen sein, dass sich diese auf die Gewände der unteren Fensterreihe beschränkten und sich so dem einheitlichen äußeren Erscheinungsbild des Baus klar unterordneten. Die eingangs zitierte Äußerung Sollers, der die Dekoration der Fensterlaibungen mit pompejianischer Wandmalerei in Verbindung bringt, verweist jedoch noch auf einen anderen Motivationszusammenhang. Sie deutet darauf hin, dass sich die Kategorien „Kunstwert“ und „Alterswert“ hier in einer

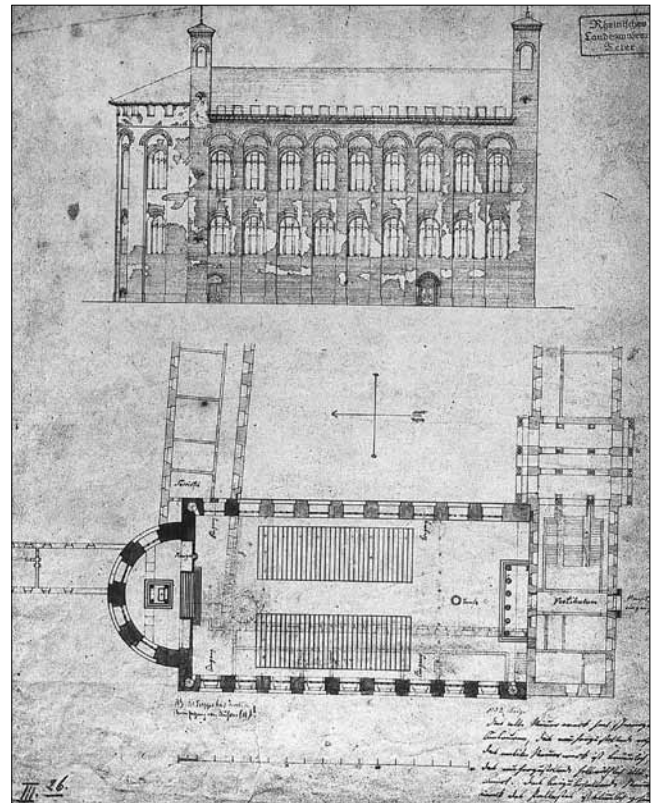


Abb. 3-4: Restaurierungsentwurf für die Basilika von Ferdinand von Quast, um 1844

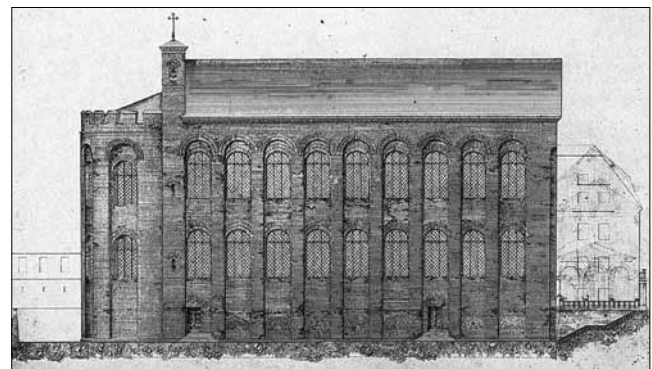


Abb. 3-5: Entwurf für den Außenbau der Basilika von Philipp von Wussow, um 1846

Weise überlagerten, die sicherlich ebenfalls zur Erhaltung der Fragmente beitrug.²⁰ Eine zentrale Bedeutung kommt dabei der Kunstentwicklung in Preußen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu. Unter dem prägenden Einfluss Karl Friedrich Schinkels hatte sich hier insbesondere in den 1820er und -30er Jahren eine in hohem Maße differenzierende Antikenrezeption herausgebildet, die sich schließlich auch auf den Umgang mit den Altertümern an Rhein und Mosel auswirkte. Folgte man bei der Planung von staatlichen Kultur- und Verwaltungsbauten vor allem dem Leitbild der griechischen Architektur, so wurden im Kontext der Hofkultur in Berlin und Potsdam auch Vorbilder der römischen Antike rezipiert. Die entsprechenden Vorlagen gewann man teils wie Schinkel auf seinen Italienreisen durch eigene



Abb. 3-6: Die Basilika von Südwesten, Foto um 1856

Anschauung, teils über zeitgenössische Stichpublikationen. Eine wichtige Vermittlerrolle kam auch dem französischen Empire zu, welches in der Regierungszeit Napoleons einen eigenständigen Dekorationsstil nach römischen Vorbildern entwickelt hatte. Dabei fand gerade das Gestaltungsmotiv aus Genien und Akanthusranken, das man um 1846 in den Fenstergewänden der Trierer Basilika freilegte, weite Verbreitung. So hatten bereits 1812 die Architekten Napoleons, Charles Percier und Pierre-François-Léonard Fontaine, in ihrem „Recueil de décorations intérieures“ eine besonders reich ausgearbeitete Variante dieser Zierform unter dem Titel „Frisse de la chambre à coucher de Malmaison“ publiziert.²¹ Als formal reduziertes Gegenstück erscheint der Fries im Vestibül des Schlosses Charlottenhof, das Schinkel in den Jahren 1826 bis 1828 für den damaligen preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. nach dem Vorbild eines antiken Landhauses umgestaltete (Abb. 3-8).²²

Vor diesem Hintergrund lässt sich der besondere kunstgeschichtliche Stellenwert der römischen Außenmalereien an der Palastaula erschließen: Sie mussten nach ihrer Freilegung in den 1840er Jahren den preußischen Baubeamten als Befunde von besonderem antiquarischem Interesse erscheinen – als Befunde, die es erlaubten, die klassizistische Baukultur der vorausgegangenen Jahrzehnte historisch im eigenen Land zu verorten. Darüber hinaus waren sie signifikante Relikte des antiken Trierer Bauwerks selbst, das im Zuge des Wiederaufbaus zwar im Äußeren an eine Idealgestalt angeglichen worden war, aber dennoch als singuläres Baudenkmal erkennbar bleiben sollte. Dies zeigt vor allem die Konzeption der Innenausstattung. Hier wurde auf dem Altarpodium der an mehreren Stellen des Langhauses vorgefundene antike Marmorfußboden in Ton nachgebildet, und auch die Dekoration der Innenwände orientierte sich in den unteren Bereichen an der ehemals dort vorhandenen Marmorvertäfelung.²³ Mit diesen Ausstattungselementen der neu eingerichteten Erlöserkirche standen die erhaltenen Reste der konstantinischen Außenmalereien im Einklang. Obwohl sie sich dem Gesamtbild der Fassaden unterordneten, waren die gerade freigelegten und konservierten polychromen



Abb. 3-7: Burg Rheinstein von Südwest, Foto von 1991

Putzflächen wohl noch deutlicher als heute am Außenbau erkennbar. Sie verliehen der wiederaufgebauten Konstantinbasilika das Signum historischer „Authentizität“ und trugen so dazu bei, dass der von seinem königlichen Bauherrn als Monument einer „christlichen Monarchie“ intendierte Sakralbau in seiner geschichtlichen Dimension erfahrbar blieb.

Abbildungsnachweis

Rheinisches Landesmuseum Trier: 3-1-3-6 (Abb. 2: Ancien Palais des Empereurs, à Trèves, aus: A.-L.-J. de Laborde, Les Monuments de la France, Paris, 1816; Abb. 3: aus: Baudenkmale der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. [4,2] Die Baudenkmale der Römischen Periode; 2. Heft, Trier 1845) Landesdenkmalarchiv der Generaldirektion Kulturelles Erbe (Foto Sigmar Fitting, 1991): 3-7 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Foto: Roland Handrick): 3-8

Literatur

Eva BÖRSCH-SUPAN – Dietrich MÜLLER-STÜLER, Friedrich August Stüler 1800–1865, München – Berlin 1997
Sulpiz BOISSERÉE, Geschichte und Beschreibung des Doms von Köln als Text zu den Ansichten, Rissen und einzelnen Theilen des Doms von Köln, Stuttgart 1823
Felicita BUCH, Studien zur preußischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quasts (Manuskripte zur Kunstwissenschaft Bd. 30), Worms 1990
Hans-Berthold BUSSE, Ist ein Kunstdenkmal nur ein Geschichtsdenkmal?, in: Rheinische Heimatpflege, N. F. 30, 1993, S. 169–178
Guido HEPKE, Aufbau zur Kirche, in: Auf ewige Zeiten. Festschrift zum Jubiläum der Evangelischen Kirche zum Erlöser 1856–1956–2006, Trier 2006, S. 41–61
Jürgen KRÜGER, Rom und Jerusalem, Kirchenbauvorstellungen der Hohenzollern im 19. Jahrhundert (Acta huma-

niora, Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie), Berlin 1995

Jan MEISSNER, Zum Umgang mit mittelalterlichen Putzen und Maueroberflächen beim Wiederaufbau rheinischer Burgen in der Romantik, in: Hartmut Hofrichter (Hrsg.), Putz und Farbigekeit an mittelalterlichen Bauten, Stuttgart 1993, S. 97–103

Klaus NIEHR, Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999

Charles PERCIER – Pierre-François-Léonard FONTAINE, Recueil de décorations intérieurs, Paris 1812

Kathrin PILGER, Der Kölner Zentral-Dombauverein im 19. Jahrhundert. Konstituierung des Bürgertums durch formale Organisation (Kölner Schriften zu Geschichte und Kultur 26), Köln 2004

Thomas SCHUMACHER, Großbaustelle Kölner Dom. Technik des 19. Jahrhunderts bei der Vollendung einer gotischen Kathedrale (Studien zum Kölner Dom 4), Köln 1993

Bernd WACKER, Der Traum vom Nationaldenkmal. Joseph Görres und sein Aufruf zur Domvollendung vom 20. November 1814, in: Kölner Domblatt, 69, 2004, S. 75–100

Reinhold WACKER, Das Kurfürstliche Palais in Trier und seine Vorgängerbauten. Eine Stätte herrschaftlicher Repräsentation und öffentlicher Verwaltung von der Römerzeit bis heute, Trier 2007

Jan WERQUET, Der Wiederaufbau der Trierer Konstantinbasilika unter Friedrich Wilhelm IV. Die Planungs- und Baugeschichte 1844–1856, in: Trierer Zeitschrift, 65, 2002, S. 167–214

Jan WERQUET, Die Trierer Basilika und die Anfänge der Denkmalpflege in der preußischen Rheinprovinz, in: Auch die Denkmalpflege hat Geschichte. Ferdinand von Quast (1807-1877). Konservator zwischen Trier und Königsberg (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin 29), Petersberg 2008, S. 51–60

Jan WERQUET, Historismus und Repräsentation. Die Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. in der preußischen Rheinprovinz (Kunstwissenschaftliche Studien 160), München – Berlin 2010



Abb. 3-8: Schloss Charlottenhof bei Potsdam, Vestibül

Iain Boyd WHYTE, Charlottenhof. The Prince, the Gardener, the Architect and the Writer, in: Architectural History, 43, 2000, S. 1–21

Arnold WOLFF, Der Kölner Dom, in: Eduard Trier – Willy Weyres (Hrsg.): Architektur I. Kultusbauten (Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Bd. 1), Düsseldorf 1980, S. 55–72

Eberhard ZAHN, Die Trierer Basilika und die deutsche Romanik. Der Wiederaufbau des römischen Palatiums 1844–1856, in: Trierer Zeitschrift, 54, 1991, S. 307–355

Eberhard ZAHN, Die Basilika in Trier (Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier, Bd. 1), Trier 1991

¹ Reisebericht August Sollers über die Restaurierung der Trierer Konstantinbasilika vom 11. 10. 1851 (GStA Berlin I. HA, Rep. 93B, Nr. 2628, Bl. 62v,63).

² Zum Wiederaufbau der Basilika im 19. Jahrhundert vergleiche v. a. BUCH 1990; ZAHN 1991; BÖRSCH-SUPAN 1997; WERQUET 2002; HEPKE 2006; WACKER 2007; WERQUET 2008.

³ Zur Baupolitik Friedrich Wilhelms IV. im Rheinland vergleiche WERQUET 2010.

⁴ SCHUMACHER 1993, S. 21–38.

⁵ WOLFF 1980, S. 56–58; PILGER 2004, S. 30–33; WACKER 2004, S. 76.

⁶ BOISSERÉE, 1823, S. I.

⁷ Dies war umso bedeutsamer, als die sich etablierende kunsthistorische Forschung die historischen Ursprünge dieses Stils zunehmend in Frankreich verortete, s. NIEHR 1999, S. 264.

⁸ WERQUET 2010, S. 190.

⁹ KRÜGER 1995, S. 124–132.

¹⁰ KRÜGER 1995, S. 128.

¹¹ WERQUET 2010, S. 387–391.

¹² BUCH 1990, S. 66–69, 93 f.

¹³ Zitiert bei BUCH 1990, S. 74.

¹⁴ WERQUET 2002, S. 182–192.

¹⁵ Die Putzreste in der Nordostecke der Basilika waren im 19. Jahrhundert noch vom Nordflügel des Kurfürstlichen Palais verdeckt.

¹⁶ Zitiert bei BUCH 1990, S. 83.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ MEISSNER 1993.

¹⁹ MEISSNER 1993, S. 98.

²⁰ Zu diesen Kategorien vgl. BUSSE 1993, S. 174.

²¹ PERCIER – FONTAINE 1812, Tafel 52.

²² WHYTE 2000, S. 8–18.

²³ WERQUET 2002, S. 201 f.