

Neue Erkenntnisse zu historischen Bauwerken durch interdisziplinäre Untersuchungsmethoden

Archivrecherche –
restauratorische Untersuchung –
klassische Bauforschung

Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen mit Liebfrauen und St. Paulin zwei Trierer Kirchen, die in der einschlägigen kunstwissenschaftlichen Fachliteratur als Schlüsselbauten ihrer Zeit gelten. Umso erstaunlicher ist es, dass die Rekonstruktion ihrer bauzeitlichen Farbfassung im Inneren beziehungsweise bei St. Paulin an der Außenfassade kunsthistorisch lange als nicht zu klären galt – auch restauratorische Befunderhebungen, wie sie an beiden Kirchenbauten mehrfach vorgenommen wurden, führten zunächst zu keinen oder bei St. Paulin (man denke an das leuchtende Ockergelb, in dem die Kirche seit den 1980er Jahren noch bis 2015/16

erstrahlte) zu fehlerbehafteten Erkenntnissen. Die Lösung brachte letztendlich bei beiden Kirchen eine interdisziplinäre Kombination mehrerer Untersuchungsmethoden – Archivrecherche, restauratorische Farbuntersuchung und klassische Bauforschung. Dies soll im Folgenden an den Bauten veranschaulicht werden, um damit auch bei anderen Bauwerken hinsichtlich der Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Farbigkeit zu einer fachübergreifenden Herangehensweise anzuregen, also dazu, alle methodischen Möglichkeiten auszuschöpfen und so gegebenenfalls zu neuen, weitergehenden Erkenntnissen zum historischen Baubestand zu gelangen.

Die Trierer Liebfrauenkirche

Dass gotische Sakralbauten innen und außen farbig gefasst waren, stellt für die Kunstgeschichte keine Neuigkeit mehr dar. Wie aber zum Beispiel die ursprüngliche mittelalterliche Farbfassung im Inneren der Trierer Liebfrauenkirche ausgesehen hat, konnte aufgrund der gro-

ßen Restaurierungskampagne von 1864–1872, bei der schlussendlich eine Steinsichtigkeit der Innenwände hergestellt wurde, lange Zeit nicht rekonstruiert werden (Abb. 2). Im Zuge dieser Restaurierungsarbeiten wurden sämtliche Wandflächen abgeschliffen, der Gewölbeputz



1 Außenansicht der Liebfrauenkirche 2011.

komplett abgeschlagen und erneuert sowie die Rankenmalereien in den Gewölbesegele nach zuvor abgenommenen Pausen der Originale neu gemalt. Kurz: Der gesamte mittelalterliche Fassungsbestand des Inneren war scheinbar irreversibel verloren. Zwar haben sich in den Trierer Archiven Akten aus dem 19. Jahrhundert erhalten, die den älteren Ausmalungsbestand beschreiben, für sich allein genommen lieferte die Archivrecherche allerdings keine ausreichende Grundlage zur Rekonstruktion der ursprünglichen Farbgestaltung.¹ Die komplexe Problematik bei der Rekonstruktion der mittelalterlichen Farbfassung des Innenraums konnte unter Anwendung nur jeweils einer Untersuchungsmethode also nicht aufgelöst werden.

Als 2007 im Zuge der notwendig gewordenen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten die gesamte Innenraumschale eingerüstet

¹ So stellt etwa Nicola Borger-Keweloh 1986 in ihrer Studie zu Liebfrauen als Ergebnis ihrer Sichtung der relevanten Archivalien fest: „Die Berichte über die Fassungsreste sind insgesamt zu dürftig, um das System der Ausmalung zu rekonstruieren“ (Borger-Keweloh 1986, S. 103). Zur historischen Raumbfassung bei Felicitas Buch, die in ihrer Dissertationsschrift zur preußischen Denkmalpflege das konservatorische Wirken Ferdinand von Quasts untersucht, widmet dem im 19. Jahrhundert um die Restaurierung von Liebfrauen entbrannten Methodenstreit, in dem von Quast als einer der Protagonisten auftrat, ein eigenes Kapitel. Auch sie kommt zu dem Schluss, dass sich aus den historischen Akten zur Liebfrauenkirche nur unzureichende, bruchstückhafte Erkenntnisse zur Innenraumfarbigkeit erschließen lassen. „Dagegen“, so regt Buch an, „könnte eine Untersuchung der farbigen Fassungsreste auf den Wandflächen und Gliederungselementen durchaus weitere Aufschlüsse liefern.“ (Buch 1990, S. 198). Auch eine 2005 vor der Aufnahme der letzten großen Innenraumrenovierung durch-



2 Innenraumansicht der Liebfrauenkirche nach der letzten Restaurierung von 2007–2011.



3 Detailaufnahme von einem Zwickelbereich im Arkadenbogen des Chorraumes mit fragmentarischen Resten der Quaderfugenmalerei.

wurde, ergab sich für den Verfasser die Gelegenheit zu einer umfassenden restauratorischen Untersuchung, deren Fokus sich primär auf noch vorhandene Reste des mittelalterlichen Farbfassungsbestandes richtete. Die erhaltenen mittelalterlichen Fassungsbeefunde wurden ausnahmslos aufgenommen, dokumentiert und analysiert. Insgesamt konnten etwa achthundert Fassungsbeefunde festgestellt werden. Dabei handelt es sich überwiegend um kleine und kleinste Fragmente von wenigen Quadratzentimetern Größe: Nur etwa zehn Befundstellen hatten eine Oberfläche von mehr als einem Viertel Quadratmeter (Abb. 3). Parallel dazu erfolgte von Seiten des Verfassers eine erneute Auswertung der historischen Akten im Bistumsarchiv mit dem Ziel, die gewonnenen Erkenntnisse aus der restauratorischen Untersuchung den Beschreibungen der historischen Akten zuzuordnen und Lücken in der Befundlage mithilfe der schriftlichen Quel-

len zu schließen. Wie eingangs erwähnt, brachte die hier angewandte interdisziplinäre Untersuchungsmethodik den Durchbruch: Die Kombination der methodischen Herangehensweisen ermöglichte erstmals die detaillierte Rekonstruktion der ursprünglichen Innenfarbigkeit.²

Die dichte Quellenlage des 19. Jahrhunderts verdankt sich vor allem dem oben bereits angesprochenen Methodenstreit um die Restaurierung des Inneren von Liebfrauen.³ Bei der Auswertung des Quellenmaterials war allerdings zu berücksichtigen, dass das Gros der Schriftstücke dazu diente, die Argumentation der jeweiligen Parteien zur Durchsetzung ihrer Vorstellungen zu untermauern; insofern zeichnen sie sich vielfach durch eine zum Teil stark interessengeleitete Färbung und/oder subjektive Bewertung aus.

So beschreibt Pfarrer Classen die mittelalterliche Fassung als aufliegenden Schmutz und zweifelt damit die Existenz einer solchen sogar grundsätzlich an. Zur Entkräftung dieser Aussage wurden 1864 von den staatlichen Bauinspektoren Giersberg und Emmerich chemi-

geführte restauratorische Farbfassungsuntersuchung gelangte zu der ernüchternden Bilanz, dass „keine aussagekräftigen Befunde zur ursprünglichen Ausmalung mehr nachweisbar“ seien (Untersuchungsbericht der Fachhochschule Köln, Fachbereich Restaurierung im Jahr 2005 in Zusammenarbeit mit dem Landesamt für Denkmalpflege. Unveröffentlichter Bericht, BAT).

² Vergleiche im Folgenden Lutgen 2016a; Lutgen 2016b.

³ Während nach dem Wunsch der Pfarrgemeinde, vertreten durch den Kirchenrat unter dem Vorsitz von Pfarrer Karl August Classen, im Sinne einer purifizierenden Reinigung eine Steinsichtigkeit der Innenraumwände realisiert werden sollte, setzte sich die preußische Denkmalpflege als zuständige staatliche Fachbehörde für den Erhalt der mittelalterlichen Farbfassung ein. Aufschlussreich für den Erhaltungszustand vor der ersten Phase der Restaurierungskampagne sind insbesondere die Untersuchungsberichte, Gutachten, Stellungnahmen und Protokolle aus den Jahren 1864/65 mit teilweise detaillierten Beobachtungen zu dem Zeitpunkt ihrer Niederschrift vorhandenen Befunden (vergleiche zum zum sogenannten Methodenstreit Borger-Keweloh 1986, S. 160–165; Buch 1990, S. 182–198; Simmer 2014, S. 353–361; Simmer 2016, S. 412–416).

sche Untersuchungen durchgeführt: Einfache Lösemitteltests mit konzentrierter Salzsäure belegten dann zweifelsfrei die Existenz eines Kalkanstrichs im Inneren.⁴

Zur Grundfarbigkeit der Wand- und Gewölbeflächen lassen sich in den Archivdokumenten weitere Angaben finden. Die erste auf den Wandflächen und der Architekturgliederung des Innenraumes nachweisbare Raumfassung stellt einen leicht rötlich-hellbraunen Kalkanstrich dar, der ohne Grundierungsschicht auf den Untergrund aufgetragen wurde.⁵ Allerdings wird dieser Farbton in den Berichten des 19. Jahrhunderts unterschiedlich beschrieben. Hier spielt sicherlich die individuelle subjektive Wahrnehmung, aber auch der jeweilige vor Ort angetroffene Erhaltungszustand dieser über Jahrhunderte gealterten Raumfassung eine Rolle.⁶ Die Farbbefunde der restauratorischen Untersuchung bestätigen indes zweifelsfrei die Aussage Peter Gumsheimers, eines durch seine Tätigkeit als Maler und Restaurator ausgewiesenen Fachmanns, zum Wand- und Gewölbefarbbeton. Er beschreibt in seinem am 12. Dezember 1864 erstellten „Bericht über die Decoration“ „die erste nachweisbare Malerei auf einem [...] blaßrötlichen Grund, [...] unter welchem keine andere Farbe erkennbar war.“⁷ Die in hellem Rotbraun gestrichenen Wandoberflächen bilden den Hintergrund für ein aufgemaltes Quaderfugennetz, das mit einem ca. 1,5–2 cm breiten Fugenstrich in gebrochenem Weiß ausgeführt wurde. Das Fugennetz verläuft, da die gemalten Einzelquader ein Maß von 0,9×0,4 m haben und damit größer sind als das reale Mauerwerk, unabhängig vom tatsächlichen Steinschnitt und imitiert ein idealisiertes Mauerwerk mit einem Läuferverband (*Opus isodomum*).⁸ Die Quadermalerei lässt sich auch in den Fensterlaibungen und sogar auf den Pfeilern, Vorlagen und Diensten nachweisen, wodurch diese Architekturbauteile optisch in das flächige Fassungskonzept eingebunden werden.

Die restauratorischen Befunde decken sich mit der Beschreibung der Fugenmalerei in einem Reisebericht vom 18. Februar 1865 des schon erwähnten preußischen Konservators von Quast⁹

und des Staatsarchitekten Friedrich August Stüler¹⁰, die diese Raumfassung korrekt in die Zeit bald nach der Vollendung des Baus datieren.¹¹

Erkennbar an den originalen Befunden im Chorraum und den Querarmen wurden die Fugen ohne Vorzeichnung und Malhilfen frei Hand aufgetragen, besonders deutlich wird dies bei den größeren Befundstellen an der Nord- und Südwand im östlichen Chorarm, wo die

⁴ „Die chemische Untersuchung der mit dem Reisigbesen abgeriebenen Schicht hat jedoch herausgestellt, daß diese Schicht einen so großen Kalkgehalt besitzt, daß sie mit Sicherheit für Tünche angenommen werden muß, und zwar um so mehr, als auch Spuren von Leim darin gefunden worden sind“ (Bericht über den Befund des Inneren in der Liebfrauenkirche von Giersberg [Bautechniker] und J. Emmerich [Architekt im preußischen Staatsdienst] vom 27. August 1864, Absatz 3. SAT Tb 18/370).

⁵ „Die in Sandstein, auf welchem die Hausschläge der Bearbeitung und eine Anzahl Steinmetzzeichen scharf hervortreten, ausgeführten Wände sind bereits im Mittelalter mit einer dünnen Farbe überstrichen worden, wobei die Nachahmung einer regelmäßigen Quader-Construction bezweckt wurde. Auf dem sandsteinfarbenen Grundton sind nämlich mit einer weißlichen Farbe Quaderfugen aufgemalt, so daß der Erscheinung eines wirklich so regelmäßigen Quaderbaus in der That sehr nahe gekommen ist“ (Reisebericht über die Restauration der Liebfrauen Kirche zu Trier, Friedrich August Stüler und Ferdinand von Quast, Berlin 18. Februar 1865. SAT Tb 18/370).

⁶ „Als älteste Färbung der Wände nennt Sircker (Bauleiter P. Sircker), gelb, Gumsheimer dagegen blaßrot“ (Borger-Keweloh 1986, S. 101). Vergleiche dazu Buch 1990, S. 196: „Wäre als Grundfarbbeton blaßrot vorhanden gewesen, hätten sie [Giersberg und Emmerich] diesen wichtigen Punkt sicher vermerkt.“

⁷ Peter Gumsheimer: Bericht über die Decoration, sowohl der alten, als auch der neu begonnenen in der Liebfrauenkirche zu Trier. Trier, den 12. 12. 1864 (BAT Abt. 70.6, Nr. 313, fol. 104r–105r).

⁸ Zum Mauerwerk des *Opus isodomum* siehe Koepf 1985, S. 260–262.

⁹ Zum ersten preußischen Staatskonservator Ferdinand von Quast siehe Buch 1990; Trier/Weyres 1980, S. 392.

¹⁰ Zum preußischen Staatsarchitekten Friedrich August Stüler siehe Weyres/Mann 1968, S. 102 f.

¹¹ Reisebericht über die Restauration der Liebfrauen Kirche zu Trier, F.A. Stüler und F. v. Quast, Berlin 18. Februar 1865 (SAT Tb 18/370); vergleiche auch Buch 1990, S. 186, Anm. 550.

Fugenlinien leicht wellig verlaufen. Von Giersberg und Emmerich wird die Ausführung der Fugen als „in aller liederlichen Weise“ kritisiert. In ihrem Bericht vermerken sie den roten Farbtonwert der Wandflächen und geben darüber hinaus die Breite der Fugen mit „etwa $\frac{3}{4}$ Zoll“ an.¹² Dieses Maß entspricht im metrischen Maßsystem ungefähr 2 cm und bestätigt damit die Ergebnisse der Farbfassungsuntersuchung vor Ort.¹³ Die Fugenbreite variiert von 1,5–2 cm, wird aber im gesamten Innenraum ohne Unterschied gleich gestaltet. Der Hinweis von Giersberg und Emmerich auf die – in ihren Augen mangelhafte – handwerkliche Ausführung der Fugenlinien sowie eine Detailzeichnung der gemalten Quaderung im Verhältnis zum tatsächlichen Steinschnitt geben einen interessanten Einblick in die Bewertung der mittelalterlichen Maltechnik im 19. Jahrhundert.¹⁴

Die Vierung im Schnittpunkt der vier Kreuzarme zeigt gegenüber dem gesamten weiteren Kirchenraum einen Wechsel in der farblichen Behandlung, den auch Stüler und von Quast in ihrem Reisebericht vom 18. Februar 1865 ansprechen: „An den oberen Wandflächen der Kreuzung [Vierung] ist dieselbe Art Decorationsmalerei jedoch zum Theil in anderen Farben durchgeführt.“¹⁵ Anders als im übrigen Kirchenraum ist der Kalkanstrich, der den Untergrund für das aufgemalte Fugennetz bildet, bei den oberen Wandflächen der Vierung und den dortigen Rücklagen der Blendmaßwerkfenster in einem monochromen, gebrochen weißen Farbton gehalten, die Fugenstriche selbst wurden an dieser Stelle in kräftigem Rot gestaltet. Die hier ebenfalls ca. 1–1,5 cm breiten Fugenstriche setzen sich damit deutlich von dem gewählten Grundfarbton ab. Eine zusätzliche Akzentuierung erfährt die Vierung durch eine weitere Differenzierung des Fugennetzes im Bereich der Bogenzwickel. Die wieder im hellroten Grundfarbton gestrichenen Zwickelfelder werden durch ein dunkelrotes Fugennetz gequadert, wobei die Fugenlinien hier in besonderer Weise, und zwar als parallel verlaufende Doppelfugen ausgeführt wurden. Während das (einfache) rote Quadernetz auf den oberen Wandflächen

und den Rücklagen der Blendmaßwerkfenster sich teilweise bis heute erhalten hat, konnten die Doppelfugen in den Zwickelfeldern der Vierung durch die 2009 erfolgte Farbfassungsuntersuchung indes nicht mehr nachgewiesen werden. Da die Bauinspektoren Giersberg und Emmerich in ihrem Protokoll vom 12. August 1864 – angefertigt also noch vor Durchführung der Innenraumrenovierungen von 1864–1865 und 1870–1872 – die bauzeitliche Fassung dieses Bereichs gut beschrieben haben, konnte diese Lücke in der Befundlage der restauratorischen Untersuchung jedoch geschlossen werden.

Die folienhaft den gesamten Innenraum überspannende Quaderfugenmalerei wird durch die farbliche Betonung der Maßwerkfenster und Gewölberippen unterbrochen. Diese Teile der Bauzier werden in einem kräftigen Ocker gelb farblich abgesetzt.¹⁶ „Die [...] Gewölbe Rippen haben einen Goldockerton.“¹⁷ Eine horizontale Gliederung erfährt der Wandaufbau durch die ebenfalls gelb gefassten Gurtgesimse. Die zuge-

¹² Im Bericht über den Befund des Inneren in der Liebfrauenkirche der Bauinspektoren Giersberg und Emmerich vom 27. August 1864 (SAT Tb 18/370).

¹³ Zum preußischen Maßsystem siehe Verdenhalven 1968, S. 54: 1 Zoll (Preußen) = 12 Linien = 2,615 cm. Ab dem 20. Mai 1875 wurde ausgehend von Frankreich das metrische System von 17 Staaten übernommen.

¹⁴ TUB, Plansammlung der Universitätsbibliothek, Quaderzeichnung von Giersberg und Emmerich, Bd. 12/V, 1865; siehe auch Buch 1990, Abbildungsanhang, Abb. 51.

¹⁵ Reisebericht über die Restauration der Liebfrauen Kirche zu Trier, F.A. Stüler und F. v. Quast, Berlin 18. Februar 1865 (SAT Tb 18/370).

¹⁶ „Die gegliederten Einfassungen von Wandnischen und an den Architekturteilen, welche man besonders hervor heben wollte, zeigen einen ockerfarbenen Anstrich, welcher als Dekorationsfarbe, vielleicht als Ersatz von Vergoldung in mittelalterlichen Bauwerken nicht selten Anwendung fand“ (Reisebericht über die Restauration der Liebfrauen Kirche zu Trier, F.A. Stüler und F. v. Quast, Berlin 18. Februar 1865. SAT Tb 18/370).

¹⁷ Reisebericht von W. Salzenberg, Baurat des preußischen Handelsministeriums, Arbeitsbereich Kirchenbau von Salzenberg, vom 9. Oktober 1865 (ZSTA, Dienststelle Merseburg, Rep. 93B, Nr. 2630, Bl. 32–40).

mauerten Zwickelbereiche des Couronnement in den Kreuzarmfenstern sind im Gegensatz dazu weiß gestrichen und mit einem schwarzen, ca. 1,5 bis 2 cm breiten Konturstrich zum Gelb hin abgesetzt. Das Stabwerk der Maßwerkfenster ist ebenfalls Weiß gehalten und hebt sich somit durch den weiß-gelben Kontrast deutlicher ab. Zu der Quadermalerei der hell rotbraunen Wandflächen hin sind die Maßwerkfenster mit einem schwarzen Fugenstrich konturiert.

Die Schlusssteine und Kapitelle wurden in der ersten Raumfassung durch ihre Farbgestaltung ebenfalls besonders hervorgehoben; der preußische Baurat Wilhelm von Salzenberg (1803–1887) spricht in seinem Bericht vom 9. Oktober 1865 in diesem Zusammenhang von „lebhaften farbenzierden an den Kapitälern und Schlusssteinen.“¹⁸

Die konstatierte Lebhaftigkeit wird durch den vorgefundenen Farbkanon – Gelb, Rot, Grün und Blau – bestätigt. Als Grundfarbton für die Kapitelle verwendete man ein monochromes Gelb, auf dem in einem zweiten Schritt die rote, blaue und grüne Farbabsetzung von Ornamenten und Profilen erfolgte. Das Blattwerk wird häufig rot hinterlegt und zeigt im Bereich der Blätter den gelben Grundfarbton. Die Schlusssteine mit den floralen Ornamenten sind ebenfalls polychrom gefasst und werden durch 80–95 cm breite Schlusssteinmanschetten eingerahmt.¹⁹ Auch letztere sind durch unterschiedliche ornamentale und geometrische Muster farblich gestaltet. Durch eine besonders gute Befundlage an den Schlusssteinmanschetten in der nordöstlichen Doppelkapelle kann die Gestaltung und Anlage dieser Manschetten zweifelsfrei nachgewiesen werden (Abb. 4).

Die beschriebene polychrome Akzentuierung der Bauzier findet ihren krönenden Abschluss in der Absetzung der Gurtbögen der Vierung. Auf die vier Gurtbogenlaibungen sind hier jeweils „mit Stoßfugen eingetheilte Bogen gemalt, auf dessen einzelnen Steinen sich mosaikartige Malerei befindet.“²⁰ Diese auf den Bogenzwickelflächen angelegte ca. 40–50 cm hohe Bänderung setzt sich aus einzelnen gemalten Steinen zusammen, die durch unterschiedlich farbige Wellenbän-



4 Detailaufnahme mit der bemalten Schlusssteinmanschette in der nordöstlichen Doppelkapelle; darüber befindet sich fragmentarisch noch die Rekonstruktionsfassung von 1864/65.

der und geometrische Muster – einer Diamantierung vergleichbar – aufgewertet ist.²¹ Die Säulenschäfte in der Vierung sind nach von

¹⁸ Reisebericht von W. Salzenberg, Baurat des preußischen Handelsministeriums, vom 9. Oktober 1865 (ZSTA Merseburg Rep.93B, Nr. 2630, Bl. 32–40).

¹⁹ Die Befundlage bezüglich der bauzeitlichen Schlusssteinmanschetten war in der nordöstlichen Doppelkapelle und in der Vierung besonders aussagekräftig (siehe hierzu Lutgen/Kessler 2011, S. 194, Abb. 4). Im Reisebericht von F. A. Stüler und F. v. Quast beschreiben diese ebenfalls die Schlusssteinmanschetten und geben hier ein Maß von 3 Fuß an (SAT Tb 18/370). 1 Fuß (preußisches Maß) = 12 Zoll = 31,38 cm (zu alten Maßen siehe Verdenhalven 1968). Die Schlusssteinmanschetten sind demzufolge jeweils etwa 94,14 cm lang.

²⁰ Aus dem Bericht über den Befund des Inneren in der Liebfrauenkirche in Trier von Giersberg (Bau-techniker) und Emmerich (Architekt im preußischen Staatsdienst vom 27. August 1864 (SAT Tb 18/370, Abschnitt 4).

²¹ Im Reisebericht von Salzenberg vom 9. Oktober 1865 befindet sich folgende Beschreibung: „[...] ebenso sind die Säulchen und Haupt [...] der Kreuzvierung durch lebhaftere Farben ausgezeichnet. Bei den letzteren, den Tragbögen, haben die Quaderflächen über der Gliederung die nicht seltene Verzierung in verschiedenfarbigen Schattenlinien, gleichsam Rosen und Streifen von [...] oder Jaspis darstellen.“ (ZSTA Merseburg, Rep. 93B, Bl. 32–40).



5 Rekonstruktionszeichnung des Innenraumes der Liebfrauenkirche mit der ursprünglichen Raumfassung.

Quast und Stüler „in unnatürlicher manierirter Weise marmorirt.“²² Dagegen beobachten Giersberg und Emmerich, dass „die Quaderfugenmalerei auf den Wandflächen der Vierung auch die [...] Säulenschäfte eintheile[n].“²³ Diese zunächst widersprüchlichen Aussagen konnten mit den Ergebnissen der restauratorischen Fassungsuntersuchung von 2009 geklärt werden.²⁴ Die in den Ecken der Vierung platzierten Säulen waren in die übergreifende Fugenmalerei eingebunden, während die in der Mitte der Vierungswände stehenden Säulen durch die Marmorimitation betont wurden.

In den Gewölbezwickeln unmittelbar um die Schlusssteine herum befand sich, seitlich begrenzt von den Schlusssteinmanschetten, eine über die reine Architekturfassung hinausgehende Malerei, die im Bericht Gumsheimers

vom 12. Dezember 1864 wie folgt beschrieben wird: „an zwei Schlusssteinen im vorderen Theile

²² Reisebericht über die Restaurierung der Liebfrauen Kirche zu Trier von F.A. Stüler und F. v. Quast (SAT Tb 18/370).

²³ Aus dem Bericht über den Befund des Inneren in der Liebfrauenkirche in Trier von Giersberg (Bautechniker) und Emmerich (Architekt im preußischen Staatsdienst) vom 27. August 1864 (SAT Tb 18/370, Abschnitt 4).

²⁴ Diese farbliche Betonung der Vierungsgurtbögen durch die mosaikartigen, marmorierten Laibungsbänderungen und die bunt marmorierten Säulchen in der Vierung wurden als einziges Original in das Fassungskonzept der Rekonstruktion des 19. Jahrhunderts integriert und sind, wenn auch mehrfach überarbeitet und übermalt, das einzige bis heute erhaltene und sichtbare Fassungsdetail der bauzeitlichen Fassung.



6 Rekonstruktionszeichnung, Quelle und Baubefund im Bereich der Vierung.



7 Stilisierte florale Gewölbeausmalung (handschriftliche Notiz [Ausschnitt] von Ferdinand von Quast vom 8. Februar 1865).

des Chores [befanden sich] steife und ganz rohe, sowohl in Zeichnung als auch Farbe, romanische Verzierungen.“²⁵ Zur malerischen Verzierung um die Schlusssteinmanschetten äußert sich auch der Baurat des preußischen Ministeriums von Salzenberg, in seinem auf den 9. Oktober 1865 datierten Reisebericht. Nach einer Passage, die zweifelsfrei Bezug auf die Quaderfugenmalerei im Bereich der Gewölbe nimmt – „der Grund der Gewölbeflächen ist auch hell gelbbraun mit weißer Quadrierung“ –, beschreibt er eine florale Malerei: „worauf sich Blumen in lebhaften Farben befinden.“²⁶ Gemeint sind eindeutig die stilisierten Lilienornamente in den Zwickelbereichen um die Schlusssteine (Abb. 6). Bestätigt wird dies durch eine weitere Erwähnung, und zwar im Reisebericht Stülers und von Quasts vom 18. Februar 1865, wo die genaue Platzierung der Malerei konkreter verortet wird. Hier heißt es, dass sie als „Lilienornament in Ockerfarbe zunächst der Schlussrosetten sich befindet.“²⁷ Dieser Reisebericht dürfte sich auf eine wenige Tage zuvor erfolgte

Ortsbesichtigung durch Ferdinand von Quast stützen, der in seinem persönlichen Notizbuch am 8. Februar 1865 zusätzlich zu der genauen Beschreibung der stilisierten floralen Gewölbeausmalung auch eine Handskizze angefertigt hat (Abb. 7).²⁸ Es handelt sich dabei um die

²⁵ Bericht über die Decoration, sowohl der alten, als auch der neu begonnenen in der Liebfrauenkirche zu Trier. Trier, den 12. Dezember 1864 (BAT Abt. 70.6, Nr. 313, fol. 104r–105r).

²⁶ Reisebericht von Salzenberg für das Handelsministerium, Arbeitsbereich Kirchenbau, vom 9. Oktober 1865 (ZSTA Merseburg Rep. 93B, Nr. 2630, Bl. 32–40, zitiert nach Buch 1990, S. 197).

²⁷ Reisebericht über die Restauration der Liebfrauenkirche zu Trier von F. A. Stüler und F. v. Quast. Berlin 18. Februar 1865 (SAT TB 18/370).

²⁸ Siehe in den Notizen von F. v. Quast vom 8. Februar 1865 die Bemerkungen zur Ausmalung der Gewölbezwickel samt einer Handzeichnung (TUB Plansammlung, Notizbuch Bd. 12/V, 1865; vergleiche dazu auch Buch 1990, Abb. 50).



8 Musterachse mit der ursprünglichen Raumfarbigkeit in der südwestlichen Doppelkapelle.

protokollierten Ergebnisse der im Jahre 1864 durchgeführten restauratorischen Farbfassungsuntersuchung durch den Domkapitular von Wilimowsky²⁹ und den Restaurator Gumsheimer.³⁰

Die St. Paulinuskirche in Trier

St. Paulin³¹ wurde als Stiftskirche unter Kurfürst und Erzbischof Franz Georg von Schönborn (1729–1756)³² neu erbaut und dient heute als Pfarrkirche der gleichnamigen Kirchengemeinde im Nordviertel der Stadt. Sie befindet sich außerhalb der mittelalterlichen Stadtmauern und wurde erst durch die Stadterweiterung im 19. Jahrhundert in den Innenstadtbereich eingebunden. Im Trierer Raum ist die Kirche zweifellos der bedeutendste barocke Kirchenbau mit dem in der Region nahezu einzigen bis heute erhaltenen Deckenfresko³³ dieser Zeit.

An einer kleinen Musterfläche in der südwestlichen Doppelkapelle ist die ursprüngliche Raumfassung 2008 umgesetzt worden und für den Besucher erlebbar (Abb. 8).

Diese nachgewiesene gotische bauzeitliche Innenraumfassung unterstützte die farbige gotische Verglasung der Fenster und damit die Lichtquellen und den horizontalen Aufbau vom geschlossenen Erdgeschoss zum lichtdurchfluteten Vierungsturm. Dabei ist die Farbfassung nicht tektonisch angelegt, betont also nicht statisch-konstruktive Elemente (Stützen werden nicht farblich abgesetzt), sondern legte sich mit dem flächigen Fugennetz wie eine Folie über den gesamten Raum, den sie zusammenfasst. Sie diente dabei nicht einer reinen Idealisierung und Perfektionierung der Innenraumbooberflächen, sondern versuchte darüber hinaus, ein entrücktes irrales und damit überirdisches Raumgefüge entstehen zu lassen. Zusammen mit der gotischen Verglasung der Fenster führte dies zu einer Reflexion mit der Raumfassung und damit zu einer starkfarbigen und bunten Lichtwirkung im Raum. Dies sollte den Besucher im Mittelalter in einen metaphysischen transzendenten Raum überführen. Die ursprüngliche Raumfassung unterstützen die farbige Verglasung der Fenster und damit das erklärte Ziel der gotischen Raum- und Lichtwirkung.

1979 erfolgte vor Aufnahme der praktischen Arbeiten der großen Innen- und Außenrenovierung der Kirche in den Jahren 1979–82³⁴ eine restauratorische Befunderhebung durch den Würzburger Restaurator Peter Pracher.³⁵ Auf Basis seiner Erkenntnisse realisierte man damals die Neufassung der Außenfassade der zuvor steinsichtigen St. Paulinkirche (Abb. 9) in einem monochromen ockergelben Flächenfarbton, der sich über die Wand- und Architekturgliederung zog. Lediglich die horizontalen Gesimse und die Fenstergewände wurden farb-



9 Historische Schwarz-Weiß-Aufnahme der barocken Stiftskirche St. Paulin vor 1938 mit der steinsichtigen Außenfassade.



10 Die barocke Stiftskirche St. Paulin nach der Außenrenovierung in den Jahren 1979/80.

lich in gebrochenem Weiß akzentuiert (Abb. 10). Da die Kirche den Bürgern seit Jahrzehnten als steinsichtiger Bau vor Augen stand, sorgte ihre ockergelbe Neufassung für eine Sensation, die zu Unmut bei der Bevölkerung mit entsprechenden Diskussionen in den Medien führte, wenn auch die Akzeptanz der gelben Außenfarbe im Laufe der Jahre deutlich zunahm.

Da von Pracher in der Frage der Außenfarbe lediglich das Kirchenschiff untersucht werden konnte, erschien bei der erneut not-

vom 12. Dezember 1864 (BAT Abt. 70.6, Nr. 313, fol. 104r–105r).

³¹ Die im Folgenden referierten Ausführungen zur Außenfarbe der Paulinkirche beruhen auf zwei vom Verfasser publizierten und für den vorliegenden Beitrag überarbeiteten Aufsätzen (Lutgen 2017a; Lutgen 2017b).

³² Zur Biographie von Franz Georg von Schönborn siehe Fischer 1994, S. 31.

³³ Einzig das vom Trierer Maler Johann Peter Weber 1778 geschaffene Deckenfresko in der Pfarrkirche in Piesport wäre hier noch zu nennen. Die Deckenmalerei in der Kirche des Augustinerchorherrenklosters in Springiersbach von Franziskus Freund aus Bernkastel aus dem Jahr 1773 war wohl ebenfalls von dem Deckengemälde in St. Paulin beeinflusst; sie ist aber 1940 durch einen Brand zerstört und größtenteils neu gemalt worden (Dehio 1985, S. 824 und S. 995).

³⁴ Weber 2009, S. 36.

³⁵ Restaurierungsbericht von Peter Pracher, Würzburg, vom 12. Februar 1979; dieser Bericht wurde in Kopie freundlicherweise von Architekt Hans Helmut Roth im Herbst 2014 zur Verfügung gestellt.

²⁹ Zur Person des Altertumsforschers und Domkapitulars Johann Nikolaus von Wilmowsky siehe Bornheim 1980, S. 468; Ronig 1980, S. 232; Merten 1999.

³⁰ Siehe dazu auch den „Bericht über die Decoration, sowohl der alten, als auch der neu begonnenen in der Liebfrauenkirche zu Trier“ von Peter Gumsheimer

wendig gewordenen Außenrenovierung (2014–2016) eine weitere restauratorische Befundermittlung angebracht, die der Verfasser – in Kombination mit einer (auch quellengestützten) bauhistorischen Untersuchung – an den Außenfassaden des Turmes (im Herbst 2014) und des Kirchenschiffs (2015) durchführte. Einen besonderen Schwerpunkt stellte dabei der Nachweis der bauzeitlichen Außenfarbigkeit dar: Das erklärte Ziel war also entweder eine Bestätigung der Befundlage von 1977 oder deren Revision. Die Erweiterung der Farbfassungsuntersuchung und der Untersuchungsmethodik lieferte auch hier hinsichtlich der bautechnologischen Merkmale neue, auf gesicherten Befunden basierende Erkenntnisse sowohl zum bauzeitlichen Baubestand der Außenfassade als auch erstmals ihrer ursprünglichen Farbigkeit.

Errichtung des barocken Neubaus

Die neue Kirche wurde auf den Fundamenten des romanischen Vorgängerbaus errichtet. Für die Vorbereitung des Baugrundes begann man im Sommer 1732 damit, den Bauschutt wegzuräumen. Diese Arbeiten dauerten über einen längeren Zeitraum an: Vermutlich waren also große Teile der 1674 zerstörten romanischen Vorgängerkirche noch als aufgelassene Ruine erhalten geblieben. Der eigentliche Baubeginn kann erst mit der Grundsteinlegung am 26. März 1734 angesetzt werden.³⁶

St. Paulin wurde als einschiffiger, in vier Joche untergliederter Saalbau mit einem eingezogenen zweijochigen Chor mit halbrundem Chorschluss konzipiert. Nach Westen schließt ein Glockenturm an, an dessen Front sich das prachtvolle Haupteingangportal befindet. Die Kirche weist eine Gesamtlänge von 52,2 m auf und ist im Lichten 14,5 m breit. Die Höhe im Inneren bis zum Gewölbe beträgt 21,4 m, die Westfassade mit dem erhöhten Glockenturm erreicht eine stattliche Gesamthöhe von 52,7 m.³⁷

Die Fassadenfläche des Kirchenschiffes wird durch vorspringende Lisenen vertikal gegliedert. Die Joche werden jeweils durch große, rundbogig abschließende Fensteröffnungen unter-

teilt, die innerhalb der verputzten Wandflächen leicht zurücktreten.

Die Westfassade wird im Wesentlichen durch den das Kirchenschiff weit überragenden Glockenturm geprägt, der durch seitliche konkave Wandstücke in die Westfassade eingebunden ist. Die vertikale Wandgliederung dieser Fassade erfolgt durch das umlaufende Dachgesims, welches über die gesamte Westfassade verkröpft weiterläuft. Das zweite Geschoss wird seitlich durch ein massives Rollwerk verjüngend in einen quadratischen Grundriss überführt und nach oben durch ein vorkragendes Geschossgesims akzentuiert. Das darüber befindliche eigentliche Glockengeschoss springt leicht zurück und wird an den abgefasten Ecken durch Feuervasen – runde, aus Sandstein gearbeitete Kelchvasen, aus denen steinerne Flammen züngeln – betont. Dieses Geschoss weist auf jeder Seite eine große Schallarkade auf. Das Dach des Glockenturmes wird im heutigen Bauzustand durch eine leicht gestreckte Kuppel gebildet, die über einer offenen Galerie mit einem runden Spitzdach nach oben hin endet.

Die ersten Arbeiten bis zur Fertigstellung des Rohbaus wurden vom Augustinerbruder Josef Walter als Bauführer geleitet, der in zahlreichen Quellen und Ratsprotokollen belegt ist und für die Beschaffung der notwendigen Materialien verantwortlich war.³⁸ Die eben begonnenen Bauarbeiten am aufgehenden Mauerwerk kamen durch die am 8. April 1734 erneut

³⁶ „Aus den erhaltenen Quellen zur Baugeschichte [...] von Franz Georg von Schönborn sind, [...] so gut wie keine Nachrichten über die Planung zum Neubau der Kirche überliefert. Diese fanden wohl in der Zeit zwischen den ersten Aufräumungsarbeiten auf der Baustelle 1732 und der Grundsteinlegung 1734 statt“ (Fischer 1994, S. 40).

³⁷ Bei einem Brand im Jahr 1817 ist der gesamte Dachstuhl des Westturms völlig zerstört worden. Dieser wurde zusammen mit der Laterne in den darauffolgenden Jahren verändert wieder aufgebaut. Die heutige Höhe des Kirchturms gibt damit nicht zwingend die bauzeitliche Höhe vor, dürfte aber nur unwesentlich davon abweichen.

³⁸ Bunjes/Lückger 1938, S. 337.

einrückenden Franzosen jedoch schnell wieder nahezu zum Erliegen. Zum Schutz vor französischen Übergriffen wurden 1734/35 vorsorglich sogar die Türen der neuen Kirche zugemauert.³⁹ Trier blieb bis 1737 unter französischer Besatzung, so dass die Arbeiten erst wieder im Jahr 1738 an Fahrt aufnehmen konnten. In den darauffolgenden sechs Jahren wurde die Kirche dann vollständig errichtet.⁴⁰ Dies belegen auch die von dem Asamschüler Christoph Thomas Scheffler⁴¹ geschaffenen Deckenfresken, die, wie die Signatur des Künstlers verrät, 1743 vollendet wurden, also zu diesem Zeitpunkt zumindest einen fertiggestellten Rohbau der Kirche voraussetzen.⁴² Die vorläufige Weihe von St. Paulin erfolgte am 4. Juni 1754 durch Weihbischof Nikolaus von Hontheim, obwohl „weder Altäre noch ein Großteil der sonstigen Ausstattung vorhanden waren.“⁴³ Erst mit der Fertigstellung des Chorgitters 1767 wurde die Kirchengestaltung komplettiert und der Bau der barocken Kirche endgültig abgeschlossen.⁴⁴

Wie oben erwähnt, konnte der Wiederaufbau von St. Paulin erst durch die finanzielle Unterstützung Franz Georgs von Schönborn realisiert werden; der Beginn der ersten Arbeiten dürfte zudem in engem Zusammenhang mit der Übertragung der Propstei an den neuen Kurfürsten-Erzbischof stehen. Von diesem gingen aber auch die entscheidenden Impulse aus, denen St. Paulin seine bereits angesprochene Rolle als Schlüsselbauwerk verdankt. Wie Georg Dehio treffend bemerkt, manifestiert sich das Barock erst mit dem „Regierungsantritt von Franz Georg von Schönborn 1729“; das bisherige, von Dehio konstatierte „zähe Festhalten an gotischen Raum- und Formvorstellungen im Kurfürstentum Trier“ wurde aufgegeben.⁴⁵ Franz Georg folgte der außerordentlichen Bauleidenschaft, die das Geschlecht derer von Schönborn auszeichnet. Seiner Bauneigung entsprechend berief der neue Kurfürst 1733, also kurz nach seiner Einsetzung ins Amt, Johann Georg Seitz zum kurfürstlichen Werkmeister. Neben Arbeiten in Ehrenbreitstein und Worms beauftragte der Kurfürst Seitz nicht nur mit der Planung der neuen Abteigebäude in Prüm (1735), sondern

ließ unter dessen Leitung auch an der dortigen Abteikirche den Bau der Empore vornehmen. Neben Johann Georg Seitz rief er unter anderem auch den überragenden Würzburger Baumeister Balthasar Neumann in seine Dienste.

Der Plan für St. Paulin muss 1734, mit Aufnahme der eigentlichen Bauarbeiten, bereits geschaffen worden sein. Die Quellen lassen indes keine Rückschlüsse auf den Baumeister zu. Die Frage wird seit dem 19. Jahrhundert rege diskutiert und bleibt trotz zahlreicher Studien bis heute ungeklärt.⁴⁶ Neben Johann Georg Seitz (1682–1739) und seinem Sohn Johannes (1717–1779) wurden Balthasar Neumann (1687–1753) und der an der Mettlacher Abtei tätige Christian Kretschmar (1700–1768) als Baumeister für die Kirche St. Paulin vorgeschlagen. Auch die jüngsten Forschungen zur Materialtechnologie und Farbfassung von 2014 und 2015 können zur Baumeisterfrage keine abschließenden Erkenntnisse liefern.

Pläne von Balthasar Neumann von 1745⁴⁷ und 1752⁴⁸ zur Innenausstattung und für die

³⁹ Vergleiche Fischer 1994, S. 26.

⁴⁰ Vergleiche Fischer 1994, S. 28.

⁴¹ Christoph Thomas Scheffler (20. Dezember 1699–25. Januar 1756), erste Ausbildung beim Vater Walter Scheffler, der Gehilfe von Cosmas Damian Asam war.

⁴² „[Es] lässt sich die [eigentliche Bau]Zeit von ca. 10 Jahren für den eigentlichen Bau der Kirche reduzieren, wenn man davon ausgeht, daß mit den Deckenmalereien 1743 der Beginn der Innenausstattung und ein weitgehender Abschluss der Arbeiten am Bau erreicht ist“ (Fischer 1994, S. 39). Dagegen geht Hermann Spoo mit neun Jahren von einer kürzeren Bauzeit von 1734–1743 aus (Spoo 1928, S. 124). Letzterem Zeitraum darf gefolgt werden.

⁴³ Fischer 1994, S. 30.

⁴⁴ „Das Gitter fertigte der Hofschlosser Johannes Eberle“ (Bunjes/Lückger 1938, S. 357); Dehio 1985, S. 1064.

⁴⁵ Dehio 1985, S. 832.

⁴⁶ Bunjes/Lückger 1938, S. 337 f.; Dehio 1985, S. 1065; Fischer 1994, S. 155–161; Weber 2009, S. 36.

⁴⁷ Entwurf des Hochaltars von Balthasar Neumann von 1745, gezeichnet von Johannes oder Andreas Seitz (vergleiche Fischer 1994, S. 48).

⁴⁸ Entwürfe Neumanns für die Seitenaltäre (vergleiche Bunjes/Lückger 1938, S. 337).

Sakristei (1747)⁴⁹ sowie ein auf 1744 datierter Riss für das prachtvolle Westportal⁵⁰ verweisen zumindest auf einen gesicherten Einfluss dieses berühmten Architekten auf die Baumaßnahmen nach 1744. Es bleibt allerdings zu berücksichtigen, dass der Kirchenbau samt dem Scheffler'schen Deckenfresko zu diesem Zeitpunkt schon vollendet worden war. Die Außenfassade der Kirche war – bis auf das Westportal – ebenfalls bereits fertiggestellt und wieder abgerüstet. Gleiches gilt entsprechend für die bis 1743 erfolgte Ausführung der bauzeitlichen Außenfarbigkeit, auf deren Fassungskonzept Neumann somit keinen Einfluss gehabt haben dürfte.

Befundlage am Mauerwerk

Die Außenwände des barocken Neubaus wurden als zweischaliges Bruchsteinmauerwerk errichtet; die Bruchsteine für das Mauerwerk stammen von dem unweit der Kirche gelegenen Kürenzer Berg. Als Mauersteine für das aufgehende Mauerwerk wurden lokale, grobe, unbehauene Feldsteine (schiefrige Grauwacke) verwendet, die mit einem rötlich-hellbraunen, überwiegend feinkörnigen Kalkmörtel versetzt worden sind.⁵¹ Ursprünglich wies die schiefrige Grauwacke eine graubräunliche Farbe auf, die Steinoberfläche hat sich jedoch durch einen 1817 von einem Blitzschlag ausgelösten Brand in den betroffenen Bereichen komplett rötlich verfärbt.⁵² An den Fassadenflächen des Kirchenschiffes und des Chorraumes konnten solche thermisch induzierten Verfärbungen nicht beobachtet werden, das heißt der Mauerstein zeigt dort noch seine ursprüngliche graue Farbigkeit. Die Größe der Ansichtsfläche der Bruchsteine variiert von 60×18 cm bis zu kleineren Formaten von 11×6 cm (Kleinstmaß). Durch die unterschiedlichen Steinformate ist das Mauerwerk unregelmäßig verbandelt.

Um die Standfestigkeit des Mauerwerks, insbesondere des Glockenturms, zu gewährleisten, wurden die Ecken durch massive Quadersteine aus regionalem Sandstein verstärkt. Die dafür verwendeten grüngrauen Werksteine stammen

aus einem Steinbruch bei Lorich.⁵³ Ab dem Jahr 1740 wurden auch Steine aus einem Bruch bei Euren⁵⁴ für den Bau verwendet.⁵⁵ Dies geht aus einem Ratsprotokoll vom 6. September 1740 hervor, das ein Gesuch des Bauführers Josef Walter an den Rat der Stadt Trier dokumentiert, für den Kirchenbau bei Euren Steine brechen zu dürfen.⁵⁶

Die gesamte Architekturgliederung der Fassaden wurde ebenfalls aus diesem Sandstein gefertigt. Dabei lassen sich zwei Untervarietäten erkennen, die heute unter dem Handelsnamen „Kordeler Sandstein“⁵⁷ subsumiert werden.

Befundlage beim Außenputz

Der Außenverputz wird sicherlich spätestens mit der Fertigstellung des Kirchenbaus im Jahre 1743 ausgeführt worden sein. Es handelt sich hier um einen Kalkputz, der in zwei Lagen auf der leicht welligen und rauen Oberfläche der gemauerten Außenschale des Mauerwerks aufgebracht wurde. Die erste Putzlage (Unterputz)

⁴⁹ „Im Herbst desselben Jahres [1747] auch die Pläne für die Erbauung der Sakristei und die Anlage der Höfe und Gärten der Stiftsherren“ (Bunjes/Lückger 1938, S. 337).

⁵⁰ „Am 1. März 1744 hat Balthasar Neumann einen Riss für das Portal der Kirche fertiggestellt und abgeschickt“ (Bunjes/Lückger 1938, S. 337).

⁵¹ „[...] stammen die Mauersteine vom Kürenzer Berg und die Hausteine aus Lorich“ (Fischer 1994, S. 61, Anm. 420). Dagegen wird von H. Bunjes und H. Lückger Schieferbruchstein als Baumaterial beschrieben (Bunjes/Lückger 1938, S. 340).

⁵² Die rote Verfärbung und die Brandspuren sind bis heute im Inneren des Glockenturmes noch gut erkennbar.

⁵³ Bunjes/Lückger 1938, S. 336. Lorich liegt bei Newel und damit westlich von Trier auf der gegenüberliegenden Moselseite.

⁵⁴ Euren gehört heute als Stadtteil zu Trier und befindet sich moselaufwärts südwestlich auf der gegenüberliegenden Moselseite.

⁵⁵ Bunjes/Lückger 1938, S. 337.

⁵⁶ Vergleiche Fischer 1994, S. 61.

⁵⁷ Zum Kordeler Sandstein siehe Schürmeister 1990, S. 170 f. und Bildtafel Gestein Nr. 089; Schuhmacher/Müller 2011, S. 201.

diente dabei der Egalisierung des Untergrundes. Zur besseren Haftung, das heißt um eine gute mechanische Verklammerung der zweiten Putzlage zu gewährleisten, wurde der Unterputz nur mit einer Kelle rau abgezogen. Im Gegensatz dazu weist der Deckputz eine äußerst dichte und glatte Oberfläche auf. Wie die 2014 im Rahmen der restauratorischen Befundermittlung vorgenommenen Sondierungsöffnungen zeigten, ist die Sinterhaut zwischen Unter- und Deckputz nur gering ausgebildet oder an einigen Stellen gar nicht vorhanden: Die zweite Putzlage muss demzufolge recht zeitnah aufgetragen worden sein. Die Gesamtschichtstärke des bauzeitlichen Putzpakets beläuft sich auf etwa 2 cm.

Die Farbe des Putzes wird im Wesentlichen durch die rötlichen Zuschlagstoffe bestimmt. Vereinzelt lassen sich, vergleichbar dem Verzetzmörtel im Bruchsteinmauerwerk, auch hier Kalkspatzen bis 1 mm Durchmesser nachweisen. Wie beim Mörtel hat man für den Außenputz ebenfalls einen trocken gelöschten Kalkstein als Bindemittel verwendet.

Die ersten Untersuchungen 2014 am Westturm führten zunächst zur Bestätigung der Befundlage von 1977, das heißt auf dem ältesten belegbaren Putz war hier lediglich die ockergelbe beziehungsweise weiße Farbfassung nachweisbar, die in den 1970/80er Jahren rekonstruiert wurde. Es konnte jedoch nicht zweifelsfrei geklärt werden, ob diese dort einzige, durch Befunde bestätigte, ältere Farbfassung auch die ursprüngliche barocke Fassung darstellt, oder ob es sich dabei lediglich um die Renovierungsfassung nach dem Brand der Kirche von 1817 handelt.

Bereits bei der restauratorischen Untersuchung vom Februar/März 2014⁵⁸ stellte sich heraus, dass der Brand von 1817 im Westturm sich auf das Kirchenschiff- und Turmdach ausweitete und eine starke zerstörerische Wirkung gehabt haben muss. Die bauzeitlichen Rüstholzer und die hölzernen Geschossebenen mit den Balkenlagen im Inneren des Turmes sind durch das Feuer komplett zerstört worden: Deutlich wird dies an den sogenannten verlorenen Schalungen im Mauerwerk, die nur noch

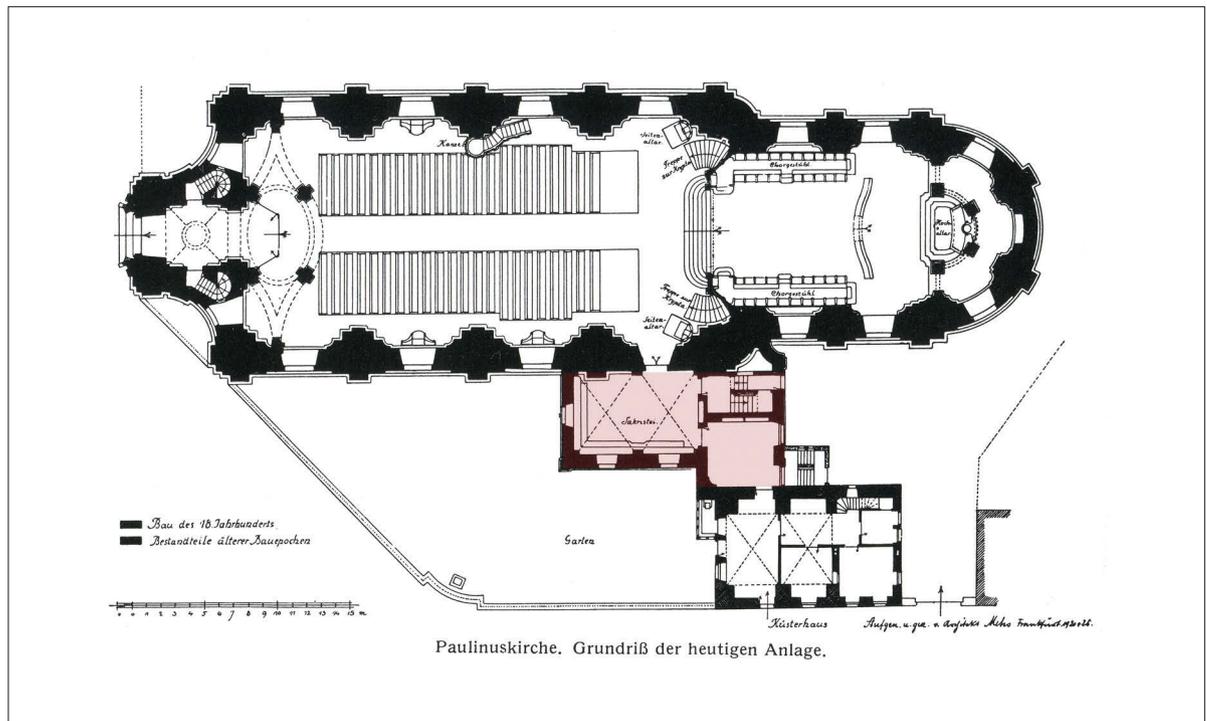
als stark verkohlte Reste erhalten geblieben sind. Auch das Mauerwerk ist zum Teil vollständig ausgeglüht. Auch an den Gewändesteinen der Schallarkaden ist an der Verfärbung des Sandsteins das Ausmaß der damaligen Feuersbrunst bis heute sichtbar.

Die feuerverursachten Schäden am Baubestand waren demzufolge deutlich umfangreicher und dramatischer als bisher angenommen. Anhand des Schadensbildes ist davon ausgehen, dass durch den Brand nicht nur das Außenmauerwerk, sondern auch der Außenputz des Westturmes in starke Mitleidenschaft gezogen worden ist. Die ersten Sanierungsmaßnahmen an den Dächern sind erst ab 1819 belegt. Dennoch hat das Deckenfresko von Scheffler die Brandkatastrophe erstaunlicherweise mit recht geringen Schäden überstanden, und das, obwohl das gemauerte Gewölbe danach mindestens zwei Jahre wenigstens teilweise der freien Bewitterung ausgesetzt gewesen sein muss.⁵⁹ Unter der Leitung des Trierer Stadtbaumeisters Johann Georg Wolf erneuerte man 1819–1821 schließlich die Kirchendächer; 1822/23 entstand nach den Entwürfen Wolfs die bis heute erhaltene Turmgalerie. Zwischen 1821–1825 wurden von den Brüdern Joseph und Charles Perrin aus dem französischen Departement Marne vier neue Glocken gegossen und aufgehängt. Das Jahr 1825 markiert den Schlusspunkt des Wiederaufbaus.

Der bauzeitliche Putz dürfte durch den Brand und die nachfolgende zweijährige Verwahrlosung der Kirche in einem extrem schlechten Zustand gewesen sein und wurde vermutlich, soweit er überhaupt noch erhalten war, abgeschlagen und erneuert. Die Werksteine zeigen in Einzelbereichen eine Bearbeitung mit einem

⁵⁸ Die restauratorische Voruntersuchung wurde vom Verfasser in zwei Phasen im Frühjahr und Sommer 2014 durchgeführt.

⁵⁹ Die Folgeschäden durch das fehlende beziehungsweise teilzerstörte Kirchenschiffdach können nur durch eine geeignete Noteindeckung ausgeschlossen worden sein. In solchen Fällen wurde häufig eine Strohlage als Schutz aufgebracht.



11 Grundriss der barocken Stiftskirche St. Paulin. Der rot unterlegte Bereich zeigt die nach 1750 angebaute Sakristei.

groben Zahneisen oder auch einer Zahnfläche, mit der die durch den Brand stark geschädigten Steine bis auf die intakte Steinzone hin zurückgearbeitet worden sind. Die handwerkliche Technik und die Verwendung des groben Zahneisens verweisen auf die Ausführung in dieser Instandsetzungsphase.

Genau hundert Jahre nach der Brandkatastrophe ist der Turm von St. Paulin erneut von einem schweren Schadensfall betroffen; ein anlässlich der fortgeschrittenen Renovierung publizierter Artikel berichtet über das Ereignis: „Im Jahre 1917 stürzte die Südwestecke des schweren Turmhauptgesimses ab und riss die darunter liegende Ecke des um den Turm herumgeführten Hauptgesimses der Kirche mit in die Tiefe.“⁶⁰ Die südwestliche Vase auf dem Turmgesims wurde dabei ebenfalls zerstört. Die Instandsetzung erfolgte zusammen mit der Dachsanierung unter dem Trierer Architekten Ewen und Pastor J. Lorscheid ab dem Sommer 1923 und erstreckte sich bis in das Jahr 1924

hinein. Mit dem Aufsetzen des auf 1928 datierten Wetterhahns dürften die Sanierungsarbeiten abgeschlossen worden sein. Die Kirche war zu diesem Zeitpunkt vermutlich bereits putzbeziehungsweise steinsichtig.

Die Renovierungsmaßnahmen an den Gesimsen wurden interessanterweise mit Gussbeton und Eisenbewehrungen durchgeführt; die südwestliche Vase wurde aus einem gelblich-braunen Sandstein von den Steinmetzmeistern Mettler und Höchel gefertigt, die sich auf der Vasenplinthe durch eine Inschrift verewigt haben.

Auf einer kleinen aufgeputzten, zementgrauen Wandtafel haben der Dachdecker Hans Millen und der Handwerker M. Hill auf zwei kleinen Putzflächen ihre Namen in den noch feuchten Putz geritzt. Anhand der freskal eingedrückten Dachnägel ist ersichtlich, dass Mil-

⁶⁰ Renard 1925, S. 111.

len bei der Renovierung Arbeiten an der Eindeckung vorgenommen hat. Für diese Zeit sind keine Tätigkeiten an der Außenfassade dokumentiert beziehungsweise können keine solchen nachgewiesen werden.

Aufgrund der beiden Schadensfälle am Westturm und der jeweils vorgenommenen Maßnahmen zur Wiederherstellung konnte im Rahmen der vom Verfasser 2014 durchgeführten Farbbefunduntersuchung nicht mehr die gesamte Fassungsstratigraphie inklusive des bauzeitlichen Bestands festgestellt werden, da in diesen Bereichen der Außenfassade lediglich der Fassungsbestand nach dem Brandschaden und der wenige Jahre später folgenden Sanierung (ab 1819) vorhanden ist.

Der Sakristei-Anbau als Schlüssel zur Rekonstruktion des originalen Farbbefundes

Pracher hatte im Rahmen seiner Befundermittlung von 1977 das Kirchenschiff zwar schon untersucht, dennoch wurde 2014 nun von der Pfarrgemeinde St. Paulin und den Entscheidungsträgern der kirchlichen Denkmalpflege die Erweiterung der restauratorischen Fassungsuntersuchung auf die Außenfassaden des Kirchenschiffs und des Chorraums veranlasst. Vielversprechend schien dem Verfasser aufgrund seiner im Zusammenhang mit der restauratorischen Befundermittlung angestellten Literatur- und Quellenrecherchen die Begehung und genaue Untersuchung des wenige Jahre nach der Errichtung der Kirche angebauten Sakristei-Gebäudes, auf das er nun sein besonderes Augenmerk richten konnte.

Der für diesen Anbau überlieferte, 1747 entstandene Riss von Balthasar Neumann⁶¹ gibt mit seiner Datierung den Terminus post quem für den Bau der Sakristei vor, die somit mindestens vier Jahre nach der Fertigstellung der Kirche an die Südfassade am vierten Joch des Kirchen-



12 Die Südfassade der Kirche mit der nach 1750 angebauten Sakristei vor der jüngsten Renovierungsmaßnahme.



13 Detailaufnahme vom Dachstuhl der Sakristei. Der Deckenbalken liegt auf der Solbank der bauzeitlichen Südfassade. Für den Anbau der Sakristei musste ein Fenster der Südfassade der Kirche zugemauert werden.

⁶¹ 1747 erstellte Balthasar Neumann die Pläne zur Errichtung der Sakristei und die Anlage der Gärten und Höfe der Stiftsherren (vergleiche Fischer 1994, S. 30).

schiffs angebaut wurde. Aufgrund der jüngsten Forschungsergebnisse kann die Sakristei nach 1750 datiert werden.⁶² Wie oben beschrieben, hatte man die Außenfassade der Kirche zu diesem Zeitpunkt bereits fertiggestellt. Die Sakristei wurde an den verputzten und farbig gefassten Außenbau ohne bauliche Verbindung angefügt (Abb. 12). Erkennbar ist dies an dem nachträglich in das Mauerwerk der Kirche gebrochenen Balkenaufleger (Abb. 13). Dieser dient neben einem weiteren Balken, der auf der Fenstersohlbank der Kirche ruht, als Träger für die Decken der Sakristei im 2. Obergeschoss. Die mit Rötelstift angezeichnete Lageposition des Balkenauflegers durch den vor Ort tätigen Zimmermann hat sich bis heute auf der Außenwand im Dachraum erhalten.

Der Dachstuhl der Sakristei wurde durch zwei in Nord-Süd-Richtung verlaufende, nach Süden hin gewalmte Dachstühle gebildet, damit das unmittelbar anschließende Kirchenfenster nur zu einem Teil zugemauert werden musste (Abb. 13).

Um es an dieser Stelle vorwegzunehmen: Die Begehung des Dachraumes der Sakristei und die Auswertung der Befundlage in diesem Bereich führten im Ergebnis zu einem gänzlich neuen Kenntnisstand hinsichtlich der bauzeitlichen Außenfarbigkeit und damit zur Revision der auf Prachers Gutachten basierenden Rekonstruktionsfassung.

Aus den Datumsangaben von Prachers Angebotserstellung (26. Januar 1979) und seinem abschließenden Untersuchungsbericht zum Putz- und Fassungsbestand (12. Februar 1979) geht hervor, dass seine restauratorische Befundermittlung im Januar/Februar 1979 erfolgt war: Während dieses Zeitraumes war lediglich das Kirchenschiff eingerüstet.⁶³ Nach Prachers Gutachten stammt der Außenputz der Wände dort noch aus der Ausstattungszeit und wird damit von ihm als original bewertet. Die erneute restauratorische Untersuchung des Verfassers an der Befundstelle ließ indes zwischen dem (im Sakristei-Anbau tatsächlich noch nachweisbaren) barocken Originalputz und dem ersten Renovierungsputz nach rein optischen Kriterien

keinen Unterschied in Zusammensetzung und Farbigkeit erkennen. Eine zweifelsfreie Aussage, ob es sich bei dem ersten nachweisbaren Putz auf den Außenmauern um den bauzeitlichen Bestand oder aber um den Renovierungsputz nach dem Brand 1817 handelt, hätte demzufolge auch von Pracher nicht getroffen werden können. Dennoch geht er mangels gegenteiliger Befunde auf den Wänden des Kirchenschiffes von dem bauzeitlichen barocken Putz aus. Als erste Fassung weist er hier auf dem Putz und den Architekturbauteilen einen gelben Flächenfarbton nach, der unmittelbar auf einer gebrochen weißen, stark versinterten Kalktünche aufliegt. Aufgrund dieser falschen Prämisse bei seiner ansonsten fachlich gut ausgeführten restauratorischen Untersuchung (miss)interpretiert er den gelben Farbbefund als ursprüngliche Außenfassung der Kirche. Der einzige noch intakte barocke Teilbereich der Außenfassade im Dachraum über der Sakristei wurde vom Würzburger Restaurator offenbar nicht eingesehen und untersucht.

In besagtem Dachraum zeigten sich unter einer monochrom weißen Kalktünche noch große Flächen der ursprünglichen Außenfassade und ihrer ersten Farbfassung (Abb. 14). Die weiße Kalktünche wurde im Zuge der Nutzung des Dachraumes als Dachboden und Lagerraum wohl bereits unmittelbar nach ihrer Errichtung aufgebracht und war zum Zeitpunkt der Untersuchung im Jahr 2015 extrem stark verschmutzt. Die Oberflächen mussten zunächst großflächig restauratorisch gereinigt werden, um den daran-

⁶² Entsprechend der bautechnologischen Ausführung von barocken Gebäuden muss der Außenputz und die Außenfassung mit der Ausrüstung des Kirchengebäudes bereits erfolgt sein. Der Sakristeianbau lässt sich aufgrund der neuesten Forschungsergebnisse der Dendrochronologie und Bauforschung nach 1750 datieren. Vergleiche auch Fischer 1994, S. 28: „Im Jahr 1743 war der Kirchenbau aber schließlich doch soweit gediehen, daß mit der Innenausstattung begonnen werden konnte.“

⁶³ „Apsis, Turm und Portal sind noch nicht eingerüstet“ (Peter Pracher: Restaurierungsbericht, Würzburg, vom 12. Dezember 1979, S. 2).

ter befindlichen Fassungsbestand untersuchen zu können. Neben Staubauflagen, die durch Wasserläufer fest mit der Malschicht verbunden waren, mussten auch Spinnweben und Ruß entfernt werden. Unter dieser Schmutzschicht war aber die ursprüngliche Farbigkeit noch gut erhalten. Die restauratorische Untersuchung dieser nahezu unberührten Bereiche der Außenfassade erfolgte vor Ort mit Skalpell und Lupenbrille, ergänzt durch eine mikroskopische Auswertung im Auf- und Streiflicht sowie unter UV-Lichtanregung.

Auf dem bauzeitlichen Putz wurde als Grundierungsanstrich eine Kalktünche mit einer Bürste appliziert. Tatsächlich handelt es sich dabei um einen unpigmentierten Kalkanstrich, der aber durch die Verwendung des lokal anstehenden Mergelsteines (Ausgangsprodukt des gebrannten Kalksteins) und die beim Kalkbrennen entstandene Verunreinigung mit kleinen Kohlepartikeln einen leicht ins Bräunliche spielenden, gebrochen weißen Farbton aufwies.

Auf dieser Kalkgrundierung liegt eine weitere Kalktünche, die auf die gesamten Wand- und Architekturoberflächen aufgetragen worden ist und als Schlussanstrich diente. Diese zweite Kalktünche zeigt wie die Grundierungsschicht einen leicht bräunlich-gelben Weißton und wurde dickschichtiger, das heißt pastoser aufgetragen. Im Streiflicht lässt sich der Pinselduktus der Kalkbürste noch leicht erkennen.

Auf diesem gebrochen weißen Flächenfarbton wurden die Wandvorlagen und die Architekturgliederung in einem ersten Schritt in dünnem Hellgelb farblich abgesetzt. Die plastisch weiter als die Wandvorlagen heraustretende Architekturgliederung erhielt in einem weiteren Arbeitsvorgang eine zusätzliche rötliche Akzentuierung. Die zurückliegenden Wandfelder um die Fenstergewände bleiben bei diesem Fassungskonzept als weiße Wandflächen stehen. Im Endergebnis werden also die nur leicht vortretenden, ebenfalls verputzten Rahmenfelder durch ein leuchtendes Ockergelb betont, während die weiter aus der Fassadenfläche vortretenden Wandvorlagen, das Gesims, die Fensterrahmen und der Sockel rot ge-



14 Aufnahme von der Südfassade der Kirche, die seit dem Anbau der Sakristei nach 1750 im Dachraum verborgen geblieben ist. Nach der Säuberung der Wandoberflächen im Jahr 2014 ist die bauzeitliche dreifarbige Außenfassung der Kirche noch schemenhaft erkennbar.

fasst sind und durch ihren kräftigen Farbton die architektonische vertikale und horizontale Gliederung der Fassade strukturieren. Die farbliche Absetzung der Bauteile und Rahmungen erfolgt somit nach einem hierarchischen Gliederungsprinzip. Das auf dem Farbdreiklang Weiß – Gelb – Rot basierende Fassungskonzept konnte aufgrund der klar formulierten Fassadengliederung stringent durchgeführt und umgesetzt werden, wobei die farbliche Abstimmung der Farbtonwerte und der verwendete Farbkanon in unmittelbarem Einklang mit dem architektonischen Proportionsverhältnis der Wand- und Architekturgliederungsflächen stehen. Es ist somit davon auszugehen, dass dieses Farbkonzept – im Übrigen ein typisch barockes Farbschema, auch was seine handwerkliche Ausführung betrifft – bereits ein elementarer Bestandteil der ersten Planung war.

Nach der Fertigstellung der Sakristei wurden in ihrem Dachraum alle Wandflächen der Kirche mit einem Anstrich in gebrochenem Weiß versehen. Die Pfeilervorlagen sowie die Übergänge der Wandvorlagen zur Wandfläche setzte man in dunklem Rotbraun farblich ab; unklar bleibt, warum man sich in einem unter-



15 Musterachse im Jahr 2015 auf der Südfassade.



16 Der Westturm mit den ersten beiden Jochen der Südfassade nach der Fertigstellung im Jahr 2016.

geordneten Dachraum dieser Mühe unterzog. Über dem Dach der Sakristei wurde das zuge-setzte Kirchenfenster zudem mit einem einlagigen Putz überzogen, ohne dass dieser nachfolgend mit einem Anstrich versehen worden wäre (Abb. 13). Der Verputz schloss unmittelbar an die Dachschindeln des Sakristeidaches an und lässt bis heute den Dachverlauf erkennen.

Wie bereits beschrieben, dürfte die ungewöhnliche Dachform der Sakristei auf die rückwärtig anschließende Fensteröffnung zurückzuführen sein. Letztendlich verursachte diese Dachlösung aber eine ungünstige Wasserführung, die bereits 1785 durch eine neue Konstruktion korrigiert wurde.⁶⁴ Das Kirchenfenster musste hierfür nochmals weiter zugemauert werden; hierfür verwendete man sogenannte Britzsteine (natürlicher Bimsstein). Der neue Dachanschluss wurde nun höher angesetzt, womit man einen kontrollierten Wasserablauf erreichte.

Wiederherstellung der barocken Farbfassung

Die überraschenden Erkenntnisse von 2014 zur bauzeitlichen Außenfassung bewogen die Pfarrgemeinde und alle beteiligten Fachbehörden einhellig, die barocke Dreifarbigkeit durch eine Rekonstruktionsfassung wiederherstellen zu lassen.

Die klare Gliederung der Bauformen erlaubte eine Übertragung des Fassungsbefunds auf die gesamte Außenhülle der Kirche (Abb. 15 und 16), lediglich für die Schlusssteinwappen der Fensterbekrönungen, das Westportal und die vier Vasen des Glockenturmes liegen keine historischen Farbbefunde mehr vor – entsprechend waren für die Umsetzung der Rekonstruktionsfassung bei diesen Elementen gesonderte Überlegungen und Recherchen notwendig.

⁶⁴ Datierung der Renovierungsmaßnahme durch dendrochronologische Altersbestimmung des Dachgehölzes, RLMT, Dendrochronologisches Fachlabor, Mechthild Neyses-Eiden, 2014.

Alle Rundbogenfenster des Langhauses sind auf den Bogen-Schlusssteinen mit einem Wappen geschmückt, das eine ungewöhnliche Gestaltung aufweist: Die Hauptelemente des Stammwappens der Grafen von Schönborn (drei aufsteigende Spitzen und ein bekrönter, darüber schreitender Löwe) erscheinen hier nicht in einem Herzschild, sondern wurden „schwebend“, das heißt ohne Feldgrenzen über das Hauptschild, das das Wappen des Fürstbistums Trier (ein durchgängiges Kreuz) zeigt, gelegt. Das Schönbornwappen und jenes des Fürstbistums verschmelzen dadurch quasi miteinander.⁶⁵ Bekrönt wird das Wappenschild von einem Kurhut mit Hermelinstulp. Die Farbgestaltung dieser Wappen ist durch die heraldischen Tinkturen klar vorgegeben und definiert – den heraldischen Vorgaben entsprechend wurden sie polychrom gefasst und vergoldet. Im Ergebnis zeigt das Hauptschild ein rotes Kreuz auf silbernem Grund, ebenfalls silberfarben sind die drei zum Schönborn'schen Stammwappen gehörenden Spitzen. Der über diesen Zacken stehende Löwe wurde vergoldet und erhielt eine rote Zunge. Beim Kurhut wurde der Hermelinpelz weiß angelegt und mit schwarzen Schwänzchen akzentuiert, seine Bügel sind vergoldet, die Füllung ist rot gefasst.

Das Westportal wurde nach einem Riss (datiert auf 1744) von Balthasar Neumann einige Jahre nach der Fertigstellung des Kirchenbaus angefügt. Im Rahmen der Untersuchung konnten keine hierfür relevanten Baunähte und Anschlüsse nachgewiesen werden, so dass sich die bauliche Verzögerung nur aus den Planunterlagen und Quellen erschließen lässt.

Die Fassung der qualitätvollen Portalanlage erfolgte in Analogie zur farbigen Gestaltung des Außenbaus. Das große Wappenfeld mit den zwei flankierenden Löwen wurde nach den heraldischen Vorgaben polychrom gefasst und mit Blattgold und Silberfolien belegt.

Die beiden seitlich des Portaleingangs befindlichen Säulen wurden mangels Befundlage zunächst nach Vorgaben der zuständigen Denkmalschutz- und -pflegebehörden in dem weißen Wandfarbton farblich abgesetzt. Entsprechend

dem hierarchischen Aufbau und der Gliederung der Architekturbauerteile wäre eine farbige Marmorimitation auf diesen Säulen jedoch ebenso vorstellbar gewesen. Die Marmorierung ist ein wesentliches Gestaltungsmerkmal des Barock; Beispiele dafür lassen sich darüber hinaus bei der farbigen Gestaltung der barocken Kirchenausstattung im Innenraum der Paulinkirche finden. Im Nachgang konnte das Westportal durch eine dezente Marmorimitation der Säulen farblich besser gegliedert werden.

Die vier Feuervasen, die auf dem oberen Gesims des Glockenturmes den Turmaufsatz flankieren, wurden mangels Befund im roten Grundfarbton der Architekturgliederung farblich gefasst, die aufgesetzten steinernen Flammen mit einer Blattvergoldung akzentuiert. Allerdings hätte man die Vasen durch das verwendete kostbare Material bei der Gestaltung der Flammen konsequenterweise als eigens betontes Bauzeierelement andersfarbig absetzen müssen: Im Barock werden solche Flammenvasen – in Anlehnung an Porzellan – häufig in gebrochenem Weiß gefasst. Im Analogieschluss wäre eine weiße Farbfassung also durchaus denkbar gewesen und hätte die Vasen auch farblich besser hervorgehoben.

Die wiederentdeckte bauzeitliche Außenfarbigkeit der St. Paulinkirche ist von hoher kunsthistorischer und denkmalpflegerischer Bedeutung. Die Kirche St. Paulin fungierte, wie schon erwähnt, in der Region als barocker Schlüsselbau und diente als Vorlage für zahlreiche Kirchenbauten dieser Zeit. Diese rezipieren die barocken Bauformen von St. Paulin und prägen damit die barocke regionale Bautradition. Als Folgebauten sind im luxemburgischen Raum zum Beispiel die von dem österreichischen Architekten Paul Mungenast (1735–1797) errichtete Pfarrkirche in Junglinster (1772) sowie die Kirchen in Koerich (1748), Steinheim

⁶⁵ Eine im Barock wohl nicht unübliche freie Entwicklung in der Heraldik (freundliche mündliche Mitteilung von Bernhard Peter, 10. September 2015).

(1776) und Lauterborn (1784) zu benennen.⁶⁶ Ein weiteres architektonisches Kleinod stellt die Hauskapelle des sogenannten Duisburger Hofes in Ferschweiler dar, die sich bis heute erhalten hat und als direktes Zitat en miniature von St. Paulin zu verstehen ist.⁶⁷

Zahlreiche dieser von der barocken St. Paulinkirche maßgeblich beeinflussten Bauten wurden vom Verfasser restauratorisch vor dem Jahr 2014 untersucht und bearbeitet. Eigenartig schien ihm bereits damals, dass sich diese Folgebauten zwar hinsichtlich der Bauformen, nicht aber der Farbigkeit an ihrem Vorbild orientieren sollten. So konnte etwa in der Pfarrkirche in Junglinster im Großherzogtum Luxemburg als erste Außenfassung ein Farbdreiklang in Weiß-Gelb-Rot nachgewiesen werden: Von dem gebrochen weißen Flächenfarbton der Wände setzte sich die Architekturgliederung rot ab; ockergelbe Rahmungen und Felder gliederten die Wandflächen.⁶⁸ Ganz anders präsentierte sich zum damaligen Zeitpunkt noch die Trierer St. Paulinkirche, deren 1979 rekonstruierte ockergelbe Neufassung man als direktes Zitat der fränkischen barocken Bautradition (fehl)interpretiert hatte. Nach dem neuesten Kenntnisstand der Untersuchungen von 2014/15 ließ sich anhand einer gesicherten

Befundlage das auf den Farben Weiß – Gelb – Rot beruhende Farbkonzept nun erstmals auch an der St. Paulinuskirche als Bauzeitfassung nachweisen: Sie diene demzufolge nicht nur bezüglich der Architekturformen, sondern auch in ihrer Farbigkeit als Vorbild für die von ihr beeinflussten barocken Folgebauten der Region. Mit der Wiederherstellung der Außenfarbigkeit konnte das historische Erscheinungsbild dieses barocken Schlüsselbaus vervollständigt werden.

Die beiden hier vorgestellten Beispiele bestätigen den Erfolg einer interdisziplinären Untersuchungsmethodik, bei der Archivrecherche, restauratorische Befunderhebung und klassische Bauforschung ineinander gegriffen und sich gegenseitig ergänzt haben.

⁶⁶ Vergleiche Langini 2010, S. 16.

⁶⁷ Die Hauskapelle war bauzeitlich in gebrochenem Weiß gestrichen, die Architekturgliederung rot abgesetzt. Die ockergelbe Farbabsetzung entfällt aufgrund der nur wenigen Quadratmeter großen Wandflächen der Außenfassade.

⁶⁸ Lutgen 2010, S. 117.

Siglen

BAT Bistumsarchiv Trier

RLMT Rheinisches Landesmuseum Trier

SAT Stadtarchiv Trier

TUB Technische Universität Berlin

ZSTA Deutsches Zentralarchiv, Abteilung Merseburg

Literaturverzeichnis

Borger-Keweloh, Nicola: Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte (Trierer Zeitschrift für Geschichte und Kunst des Trierer Landes und seiner Nachbargebiete, Beiheft 8). Trier 1986.

Bornheim gen. Schilling, Werner: Der Trierer Dom und die Staatliche Denkmalpflege; in: Ronig, Franz (Hrsg.): Der Trierer Dom (Jahrbuch Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1978/79). Neuss 1980, S. 465–487.

Buch, Felicitas: Studien zur Preußischen Denkmalpflege am Beispiel konservatorischer Arbeiten Ferdinand von Quasts (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 30). Worms 1990.

Bunjes, Hermann/Lückger, Hanns: Ehemalige Stiftskirche jetzt Pfarrkirche St. Paulin; in: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier mit Ausnahme des Domes (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 13,3). Düsseldorf 1938, S. 325–361.

Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Rheinland-Pfalz, Saarland, bearbeitet von Hans Caspary u. a. 2. bearbeitete und erweiterte Sonderausgabe Darmstadt 1985.

Fischer, Doris: Die St. Paulinuskirche in Trier. Studien zu Architektur, Bau- und Planungsgeschichte (Manuskripte zur Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft 40). Worms 1994.

Koepf, Hans: Bildwörterbuch der Architektur. Stuttgart 1985.

Langini, Alex: L'église Saint-Martin. Un chef-d'oeuvre baroque; in: Die Kirche von Junglinster. Restauration 2008–2010. Junglinster 2010, S. 16–34.

Lutgen, Thomas: Die Restaurierung der Fassade der Kirche St. Martin in Junglinster; in: Die Kirche von Junglinster. Restauration 2008–2010. Junglinster 2010, S. 114–128.

Lutgen, Thomas (2016a): Die ursprüngliche Raumfarbigkeit von Sakralbauten des 13. Jahrhunderts. Studien unter besonderer Berücksichtigung der Liebfrauenkirche in Trier (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 139). Petersberg 2016.

Lutgen, Thomas (2016b): Die Raumfassung der Liebfrauenkirche in Trier im 13. Jahrhundert. Raumfassung – Technologie – Raumwirkung; in: Tacke, Andreas/Heinz, Stefan (Hrsg.): Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart. Petersberg 2016, S. 271–285.

Lutgen, Thomas (2017a): Die neue Außenfarbigkeit der ehemaligen Stiftskirche und heutigen Pfarrkirche St. Paulin in Trier; in: Kurtrierisches Jahrbuch 57, 2017, S. 387–409.

Lutgen, Thomas (2017b): Neue Erkenntnisse zur bauzeitlichen Außenfarbigkeit der ehemaligen Stiftskirche und heutigen Pfarrkirche St. Paulin in Trier; in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 69, 2017, S. 509–520.

Lutgen, Thomas/Kessler, Marzena: Neue Erkenntnisse zur mittelalterlichen Ausmalung des Innenraumes; in: Ehlen, Hans Wilhelm (Hrsg.): „Die Rose neu erblühen lassen...“. Festschrift zur Wiedereröffnung der Liebfrauen-Basilika zu Trier. Trier 2011, S. 191–204.

Merten, Jürgen: Wilmowsky, Johann Nikolaus von; in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 15: Ergänzungen II. Herzberg 1999, Sp. 1508 f.

Renard, Edmund: Trier, St. Paulin. Wiederherstellung der (1917) abgestürzten Turmecke; in: Zeitschrift des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz 18, Heft 1, 1925, S. 110–113.

Ronig, Franz J.: Die Ausstattung [des Trierer Domes]; in: ders. (Hrsg.): Der Trierer Dom (Jahr-

buch/Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz 1978/79). Neuss 1980, S. 231–362.

Schürmeister, Rudolf: Geologie und Natursteine von Rheinland-Pfalz und Saarland; in: Grimm, Wolf-Dieter/Petzet, Michael (Hrsg.): Bildatlas wichtiger Denkmalgesteine der Bundesrepublik Deutschland (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 50). München 1990, S. 163–172.

Schuhmacher, Karl-Heinz/Müller, Walter: Steinreiche Eifel. Herkunft, Gewinnung und Verwendung der Eifelgesteine. Koblenz 2011.

Simmer, Mario: Der Architekt und Architekturhistoriker Christian Wilhelm Schmidt (1806–1883). Ein Mann von Begabung und Bescheidenheit, Verfasser einer Monographie über Trierer Baudenkmäler, der den Künsten Zeit und Vermögen opfert. Regensburg 2014.

Simmer, Mario: Die Baugeneese von Liebfrauen im 19. Jahrhundert; in: Tacke, Andreas/Heinz, Stefan

(Hrsg.): Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart. Petersberg 2016, S. 409–417.

Spoo, Hermann: Einzelheiten aus der Baugeschichte der Paulinuskirche zu Trier; in: Trierische Heimat 4, Nr. 8/9, 1928, S. 122–125.

Trier, Eduard/Weyres, Willy (Hrsg.): Kunst im 19. Jahrhundert im Rheinland, Bd. 1: Architektur I: Kultusbauten. Düsseldorf 1980.

Verdenhalven, Fritz: Alte Maße, Münzen und Gewichte aus dem deutschen Sprachgebiet. Neustadt a. d. Aisch 1968.

Weber, Ulrike: Stadt Trier. Stadterweiterung und Stadtteile (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland: Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz 17,2). Worms 2009.

Weyres, Willy/Mann, Albrecht: Handbuch zur rheinischen Baukunst des 19. Jahrhunderts. 1800 bis 1880. Köln 1968.

Abbildungsnachweis

Abbildung 1, 2 und 8: © AKD, Bistum Trier; Foto Rita Heyen

Abbildung 3, 4 und 12–16: Thomas Lutgen

Abbildung 5 und 6: Entwurf Thomas Lutgen; Zeichnung Alexander Mäling

Abbildung 7: TUB Plansammlung, Notizbuch Bd. 12/V, 1865

Abbildung 9: Bunjes/Lückger 1938, S. 339

Abbildung 10: Weber 2009, S. 37

Abbildung 11: Bunjes/Lückger 1938, S. 336