

# KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

62. JAHRGANG AUGUST 2009 HEFT 8

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

---

## Forschungsberichte

---

### Altbekannte Neuigkeiten über die Farbigkeit der Kathedralen von Chartres, Amiens, Köln

*Für Friedrich Kobler und Manfred Koller*

Der profunde, mehr als 150 Spalten umfassende Artikel »Farbigkeit der Architektur« von Friedrich Kobler und Manfred Koller im *RDK VII*, 1975 faßte die seit der 2. Hälfte des 19. Jh.s begonnenen Bemühungen der deutschen Denkmalpflege um eine »historisch kritische Einstellung« (Sp. 277) gegenüber diesem Phänomen zusammen. Für eine Einordnung in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang hatte dabei allerdings »die Beschränkung auf das dt. Sprachgebiet die Ausklammerung außerdeutscher Voraussetzungen zur Folge. Sie ist durch den ungünstigen Forschungsstand bedingt« (Sp. 314). Daher gaben anstehende denkmalpflegerische Maßnahmen in Marburg Anlaß, im nordfranzösischen Ursprungsgebiet ihrer Architekturformen selbst nach etwaigen Voraussetzungen auch für ihre überlieferte Farbgebung zu forschen (Michler 1977 [bibliographische Angaben im Anhang]). Dabei ließ ich die Kathedralen

zunächst am Rande, entmutigt vom damaligen Forschungsstand, der ihre einstige Farbigkeit zwar ausdrücklich postulierte, eine Vorstellung davon aber ausschließlich vom Farblicht der Glasmalereien her zu erschließen vermochte (Sedlmayr 1950, 23-29, hier 28: die Farbigkeit der Kathedrale als »angelesenes Wissen«; v. Simson 1956/68, 256-331 zu Chartres, darin 281-287 über das Licht, kein Wort über die Farbigkeit der Architektur; Jantzen 1957, 68f.: »In den gotischen Kathedralen erscheinen die Raumbegrenzungen [in ihrer ursprünglichen Fassung] als ein Unfestes, Nicht-Greifbares, Lichthaltiges wie der Goldgrund in der mittelalterlichen Malerei« – nach anderthalb Seiten Analyse des von den Glasmalereien transformierten Raumllichtes immerhin eine unerwartete, hellsichtige Folgerung auf die sonst mit keinem Wort erwähnte Farbfassung!). Erst mit gewachsener Kenntnis vergleichbaren Materials (Michler 1980) wei-

tete sich der Blick auch auf die Kathedralen, zuerst auf Amiens, dann auch Chartres. Nach Erscheinen meiner Rekonstruktion der Chartreser Farbfassung (Michler 1989) erfuhr ich von Kobler, daß ihm der Befund auch schon aufgefallen war – was mich nicht überraschte.

Die Wiederentdeckung der ursprünglichen Farbigkeit in der Kathedrale von **Chartres** war nämlich keine »Entdeckung« im eigentlichen Sinne: Das Innere war weder in der Barockzeit (wie vielfach üblich) überputzt oder ausgetüncht, noch im 19. Jh. vollständig steinsichtig freigelegt worden (wie etwa in Soissons); vielmehr war die gotische Fassung sichtbar geblieben: *ein kräftiger, goldgelber Ockerton mit einem regelmäßigen weißen Fugennetz als einheitlichem Farbgrund, von welchem die Dienste sowie die Rundstäbe der Bogenprofile weiß abgesetzt sind.* Zu allen Zeiten waren freilich an vielen Schadensstellen Instandsetzungen und Erneuerungen notwendig gewesen, wobei aber stets das ursprüngliche Fassungssystem verbindlich blieb, und zwar offenbar bis ins 18. Jh. Erst seit dem späteren 19. Jh. gab es Eingriffe: steinsichtige Freilegungen und Neufassungen, die aber nur Teilbereiche betrafen und wohl als steckengebliebene Projekte umfassender Erneuerungen zu deuten sind. Diese unübersichtliche Befundlage, dazu die altersbedingten Verschmutzungen und vor allem das durch die ihrerseits verkrusteten Glasmalereien verdunkelte Raumlicht hatten die immer noch grundlegend vorhandene Farbfassung der Aufmerksamkeit entzogen. Doch bei kritischer Betrachtung war lediglich erforderlich, aus diesem Flickenteppich den originalen Befund herauszufiltern.

Das Ergebnis schien aber selbst die französische Denkmalpflege zu überraschen, denn sie gab nach der Veröffentlichung eine fachrestauratorische Nachuntersuchung in Auftrag. Im Jahre 2002 berichtete der zuständige Regionalkonservator auf einem internationalen Wandmalerei-Colloquium, daß es sich

dabei in der Tat um die »polychromie originale« zu handeln scheine (Botlan 2007, 76, 82). Autenrieth hakte nach und nahm Einsicht in den Untersuchungsbericht (Autenrieth 2003, 61). Danach weicht das Untersuchungsergebnis doch in einem grundlegenden Punkt von meiner Rekonstruktion ab: ursprünglich sei die Farbigkeit blasser gewesen (»hellbeige«), weil als Grundlage für die weiße Fugenbemalung ein naturfarbener Sandputz gedient habe; erst später sei darauf als Zweitfassung der rekonstruierte Ockergrund aufgetragen worden, mit einer Fugenbemalung, welche die ursprüngliche deckungsgleich wiederhole. Der vermutete Zeitansatz in das 15. Jh. zeugt allerdings von einer gewissen Verlegenheit (wenn nicht zur Bauzeit, wann dann?) und orientiert sich wohl an den in die Ockerfassung eingeritzten spätmittelalterlichen Graffiti als *terminus ante* (Abb. 1). Andererseits weichen meine Beobachtungen aber auch ihrerseits in einem grundlegenden Punkt von dem Untersuchungsergebnis ab: In allen mir erreichbaren Aufschlüssen und Fehlstellen hatte ich unter der Ockerschlämme durchgängig einen glatten, weißen, kreidig-weichen Kalkputz vorgefunden (Abb. 2). Gelegentlich war dabei eine leichte Verfärbung des Putzes zu beobachten, was ich auf eine freskale Bindung bei Ausführung des Farbauftrags auf noch frischem Putzgrund zurückführte. Nur an Reparaturstellen, insbesondere auf der Rückwand des Triforiums, waren deckungsgleiche Übermalungen zu erkennen, einmal sogar zwei verschiedene Erneuerungsschichten übereinander. Wie dem auch sei: Ungefäste Naturputze gab es freilich auch anderswo. Im unmittelbaren Umfeld von Chartres kann ich mich dagegen lediglich auf einige nächstverwandte Vergleichsbeispiele in Braine und Longpont, in Chartres St.-Père und in St.-Jean-aux-Bois berufen, welche in mir mit ihren wohl erhaltenen Resten kräftiger Ockerfassung und weißer Fugenbemalung keine Zweifel an der Authentizität der entsprechenden Chartreser Befunde hatten aufkommen lassen.

Nun will es die Ironie der Forschungsgeschichte, daß die ganze, damals noch umfassend sichtbare Ockerfassung um die Mitte des 19. Jhs von Bulteau als eine barocke Erneuerung identifiziert worden war (Bulteau 1850, 127). Dieser offensichtliche Anachronismus berief sich sogar auf Schriftquellen, Rechnungsbelege, denen zufolge 1771/72 das Kapitel »sa cathédrale« für 3.000 livres habe verputzen lassen (Bulteau 1887-92, I, 219) – eine Angabe, die zu Verwirrungen geführt hat. Schon v. d. Meulen/Hohmeyer haben erkannt, daß dieser Betrag in gar keinem Verhältnis steht zu den enormen Kosten, welche seinerzeit für die marmorne Neuausstattung des Sanktuariums aufgewandt worden waren (v. d. Meulen/Hohmeyer 1984, 258, hier Anm. zu S. 60). Sie schlossen daraus (zweifelloso zu Recht), daß es sich um eine auf den Chorbereich beschränkte Maßnahme gehandelt haben müsse (auch wenn sie daraus unzutreffende Folgerungen in Bezug auf die ursprüngliche Farbigkeit zogen, was hier nicht erneut diskutiert zu werden braucht [siehe Michler 1989, Anm. 2]; hier nur soviel: Der 3.000-livres-Verputz betraf zweifelloso nur den Altarraum selbst, weshalb er in der Stratigraphie der Kathedralfassung nicht miterfaßt ist). Die Verknüpfung des in seinem räumlichen Umfang offenbar nicht näher spezifizierten Rechnungsbetrages mit dem gesamten Innenraum der Kathedrale ist demnach dem Autor zuzuschreiben, der aus seiner Abneigung gegen die »vulgäre Eintönigkeit« der ockergelben Fassung keinen Hehl macht, einer »groben Schminke«, die er sich offenbar nur als eine Untat des vorausgegangenen Barockzeitalters vorstellen konnte (Bulteau 1887-92, III, 42). Daß dies das Zeitalter war, dem die mittelalterliche Architekturfarbigkeit ansonsten so umfassend zum Opfer gefallen war, daß das Auge der Zeitgenossen sich inzwischen daran gewöhnt hatte und nur noch in den »Runzeln des Alters« eine »verehrungswürdige Färbung« der Kathedralen zu erkennen vermochte, durchschaute er offensichtlich noch nicht. Und so scheint er in Chartres zum Pro-

pagator jener Eingriffe in die überkommene Innenraumfarbigkeit geworden zu sein, welche hier erst seit dem späteren 19. Jh. zu beobachten sind.

Man mag sich vielleicht darüber wundern, daß Bulteau von der jüngeren Vergangenheit seiner Kathedrale nur so vage Vorstellungen hatte. Aber: Ihre jüngste Restaurierungsge-

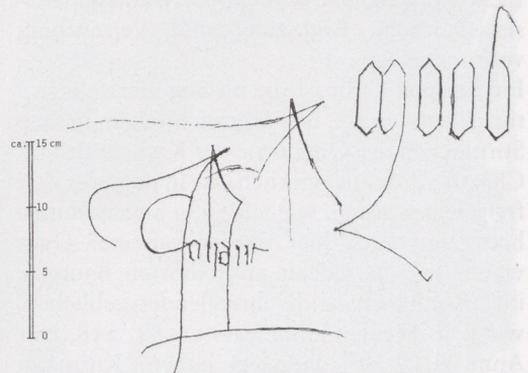


Abb. 1 Chartres, Kathedrale. 2. Chorumgangspfeiler von Süden. Graffiti an der Südostseite des Rundpfeilers in etwa 1,20 m Höhe, geritzt in die ursprüngliche Fassung und von verschiedenen jüngeren Schlämmen überdeckt (Autor)

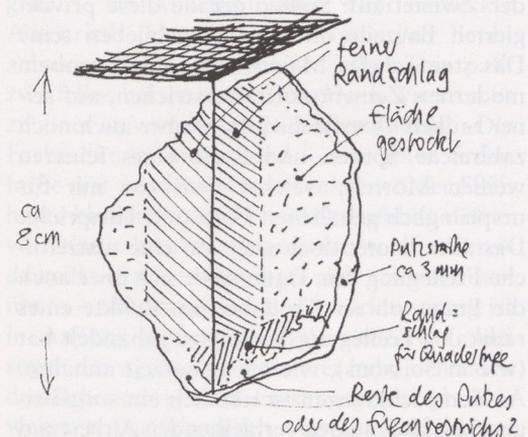


Abb. 2 Chartres, Kathedrale. 5. Freipfeiler im südlichen Chor-Seitenschiff. Fehlstelle im Putz an einer Polygonecke des östlichen Pfeilerdienstes in etwa 1,75 m Höhe. Skizze der aufgeschlossenen Befunde (1988) (Autor)

schichte ist uns ebenso unbekannt. Die Eingriffe des späten 19. und frühen 20. Jh.s haben selbst in den Fachorganen keinen Niederschlag gefunden, ebensowenig wie heutzutage die seit Jahrzehnten laufenden Mauerwerksfreilegungen in Amiens. Dabei könnten selbst solch zerstörerischen Eingriffe Aufschlüsse über die frühere Geschichte des Bauwerks ans Licht bringen, die ohne konservatorisch-wissenschaftliche Begleitung und Vermittlung verlorengehen.

Ein Beispiel dafür ist die bislang nicht eindeutig gelöste Frage der Steinsichtigkeit in den Stirnjochen der Querarme der Kathedrale von Chartres. Sind sie wirklich erst in jüngerer Zeit freigelegt worden, wie ich 1989 angenommen hatte und auch hier wieder vertrete? Oder waren sie, die zuletzt ausgeführten Bauteile, im »Rohbauzustand« unvollendet geblieben, wie v. d. Meulen/Hohmeyer (1984, 258, hier Anm. zu S. 60) dargelegt haben? Kurmann war ihnen darin gefolgt, wirkt doch dieser Zusammenhang mit der frühen Baugeschichte auf den ersten Blick überzeugend (Kurmann 2001, 89f.). Wenn man aber bedenkt, daß sich in den Querarmen königliche und gräfliche Stiftungen konzentriert haben, kommen wieder Zweifel auf: Sollten gerade diese privilegierten Bauteile unvollendet geblieben sein? Das steinsichtige Mauerwerk ist mit grobem modernen Zementmörtel verstrichen, auf seiner rauhen Oberfläche gibt es aber auch noch zahlreiche Spuren und Reste eines feineren weißen Mörtels, welcher dem von mir für ursprünglich gehaltenen Unterputz entspricht. Das alles deutet doch eher auf eine neuzeitliche Freilegung hin. Dann stellt sich aber auch die Frage, ob es sich dabei um Relikte eines radikalen Freilegungskonzeptes gehandelt hat (wie in Soissons), wie ich seinerzeit annahm. An den Jochgrenzen ist nämlich ein sorgfältiger Anschluß an den verbleibenden Altbestand hergestellt, was einen beabsichtigten Zusammenhang vermuten läßt. Denkbar wäre demnach, daß der Altputz als Träger einer Neufassung erhalten bleiben sollte, die auf hellem Grund eine rote Fugenmalerei vorsah und

bereits in einigen Bereichen zur Ausführung gelangt war (Michler 1989: Schicht 3) – wohingegen die freigelegten Partien auf einem neuen Unterputz eine ornamentale Freskomalerei erhalten sollten, um die herrschaftlich privilegierten Bauteile schmückend hervorzuheben. Immerhin könnte man ein solches Gesamtkonzept dem Geist des 2ème Empire zutrauen. Der Erste Weltkrieg würde die weitere Ausführung verhindert haben, woraufhin später die bereits ausgeführten Partien der neuen Quadermalerei übertüncht wurden (Michler 1989: Schicht 4). – Nur auf der Grundlage nachträglicher Betrachtungen bleibt dies alles bloße Vermutung: Auch die jüngere Restaurierungsgeschichte bedürfte erst noch einer »Nachuntersuchung«. Es ist zu hoffen, daß die Gelegenheit der gegenwärtig durchgeführten Reinigung der Innenarchitektur auch für systematische Befunduntersuchungen genutzt wird.

In der Kathedrale von **Amiens** ist die Lage klarer: Die gotische Farbfassung ist, soweit die jüngsten Eingriffe nicht das bloße Mauerwerk freigelegt haben, noch weitgehend im ursprünglichen Zustand sichtbar, und darüber hinaus ist die Überlieferungsgeschichte bis zum Ende des 19. Jh.s vorzüglich durch Durand dokumentiert (Durand 1901-03). Dennoch hat es auch hier Verwirrungen gegeben, die bis in den großen Forschungsbericht von Autenrieth hineinreichen (Autenrieth 2003). Zugegeben: Anfangs habe auch ich an der Authentizität der überlieferten Fassung gezweifelt (Michler 1977, 52). *Alle Teile der Wand, ihre Pfeiler, Vorlagen und Gliederungen sind einheitlich in einem hellen Steingrau gefaßt und mit einer einfachen weißen Fugenmalerei überzogen; in dieser steingrauen Fassung übergreifen die Gliederungen auch das Gewölbe, dessen Felder sich als Einziges in einem zart-rötlichen Ockerton davon abheben, ihrerseits mit einfacher Fugenbemalung.* Die »monochrome« Graufassung weicht so entschieden von der farbigen Differenzierung zwischen Wand und Gliederungen ab, wie sie



Abb. 3  
Amiens, Kathedrale.  
Maßwerkmalerei  
in der Chapelle  
Ste.-Marguerite, 1292  
(Autor)

in Chartres und auch den sonst in Nordfrankreich überlieferten hochgotischen Fassungssystemen vorherrscht, daß man sie für später halten müßte, wobei sich wiederum die Frage stellt: wenn nicht aus der Bauzeit, wann dann? Durand hat in seiner »Description« des Bestandes die aus dem Mittelalter überkommene Farbgebung nicht beschrieben. Kimpel/Suckale (1985, 17 mit Anm. 17) haben aber weitergeblättert, bis sie unter »Embellissements modernes« (Durand 1901-03, S. 87, 97f.) Hinweise auf eine barocke Übermalung entdeckten, die sich einmal auf »les murailles du chœur«, dann aber auch auf »leur église« beziehen, weshalb sie folgerten, die »heutige Bemalung [gehe] auf das 18. Jh. zurück«. Die Maßnahme erfolgte 1771 und ging der in Chartres unmittelbar voraus; auch die ausführende Firma war dieselbe. Eine Quaderfassung zu dieser Zeit? und dann noch in Stein-

grau? – ein Anachronismus! Hier entdeckte Autenrieth (2003, 61) bei »intensiver Beobachtung ... ein schwaches Gelb«. Das paßt zweifellos besser in die Zeit. Doch wie kam es zu einer so wundersamen Verwandlung? »Die Farbe dünnte aus ... und ... die graue Steinfarbe trat wieder hervor« – aber wo der Stein heute bloß liegt, ist doch unübersehbar, daß er von Natur keineswegs grau ist, sondern kreideweiß. »Andererseits legte sich Schmutz darüber« – aber der Grad der Verschmutzung ist in Amiens nicht größer als anderswo, und sogar die weiße Fugenmalerei hebt sich noch deutlich vom grauen Fassungsgrund ab. Die weiteren Ausführungen von Durand klären alles auf. Der Auftrag war zunächst ausdrücklich auf Chor und Sanktuarium bezogen (Durand 1901-03, 87, Anm. 3). Nach ihrem Abschluß wurde die neue Chorausmalung begeistert begrüßt, und der Wunsch wurde

laut, mit dem Abkratzen der alten Fassung und mit dem Weißeln in gleicher Weise fortzuführen (S. 97f.) – doch blieb dies, wie Durand vermerkt, ein »frommer Wunsch«, weil Bischof und Kapitel sich schon mit der Neugestaltung des Chores verausgabt hatten. Mit anderen Worten: Die barocke Übermalung blieb auf den Chor beschränkt, und der übrige Innenraum ist niemals mit einem »schwachen Gelb« ausgemalt worden. Der »fromme Wunsch« hatte seinen Grund zweifellos in der überkommenen Graufassung, welche dem zeitgenössischen Geschmack zuwiderlief, was indirekt auch ihre Authentizität bezeugt.

Diese Erkenntnis hatte sich aber auch auf stil-kritischem Wege finden lassen. Gerade die Marburger Elisabethkirche als Ausgangspunkt jener Forschungen zur hochgotischen Sakralraumfarbigkeit in Nordfrankreich (Michler 1977) ließ mit der »Monochromie« ihrer überlieferten Farbfassung eine ebenso enge Abhängigkeit von Amiens offenbar werden, wie sie schon längst als Grundlage ihrer Architektur und Bauskulptur erkannt worden waren (Michler 1984, 93, 285f.). Vergleichbare Tendenzen im weiteren Einflußbereich von Amiens bestätigen diese Erkenntnis (Michler 1980, Exkurs 142-145). Das eigentliche »Pauluserlebnis« bereite aber die Beobachtung, daß die in abgestuften Grautönen ausgeführten Maßwerkmalereien in den etwas jüngeren Seitenkapellen im Winkel zwischen dem Langhaus und den Querarmen die überlieferte Graufassung der Kathedrale bereits voraussetzten (Abb. 3; Michler 1984, 285, Anm.2).

Durand lieferte auch einen ausführlichen Bericht über die Restaurierungen des 19. Jh.s (Durand 1901-03, 156-194), die sich seit 1849 unter der Leitung von Viollet-le-Duc, ab 1874 unter seinem Nachfolger Lisch zunächst ausschließlich auf die umfassende Sanierung der gefährdeten Bausubstanz konzentrieren mußten. Erst 1890 konnten Restaurierungen im Inneren begonnen werden, und die erste Maßnahme betraf den Chor. Durand berich-

tet, daß dank einer Stiftung »la décoration du sanctuaire fut entièrement restaurée« (ebd. 193); mit anderen Worten: Die Barockfassung von 1771 wurde 1890 in Angleichung an den im übrigen erhalten gebliebenen Fassungsbestand wieder übermalt. Und in der Tat überliefert auch die fotografische Dokumentation des Innenraumes bei Durand bereits den uns bis weit ins 20. Jh. vertraut gewesenen Zustand mit dem seit der Bauzeit überlieferten Fassungs-System.

»Wie weit sich [im Chor des Domes zu Köln] die Polychromie auf die innere Architektur erstreckt hat, läßt sich nicht genau ermitteln, nachdem im vorigen [= 18.] Jahrhundert sämtliche bemalten Flächen abgerieben und mit Weißkalk übertüncht worden sind.« Das schrieb der damalige Dombaumeister Zwirner nach Abnahme der barocken Tünchen im Jahre 1842 (Zwirner 1842). Die Wiederherstellung einer gotischen Farbigkeit, wenn er sie überhaupt beabsichtigt hatte, kam daher nicht in Frage. Vielmehr wandte er sich offenbar einem eher »steinsichtigen« Konzept zu, indem er alles in einem ockrigen Ton egalisierend überfassen ließ, der »vom mittelalterlichen Befund abwich« (Weyres 1949, 40) und die »Grundstimmung« eines »Steintons« hervorrief (Clemen 1937, 159). An dieser »Grundstimmung« wurde auch festgehalten, als in den 30er Jahren bzw. bei der Wiederherstellung nach dem Zweiten Weltkrieg die Zwirner-Fassung wieder abgenommen, das Quaderwerk freigelegt und teilweise egalisierend in hell-ockrig-grauer Färbung eingetönt wurde. Nach diesen wiederholten Eingriffen und Überarbeitungen ist die Befundlage äußerst ungünstig.

Lediglich in der Arkadenzonen hatten Reste der gotischen Bemalung die Barockisierung überstanden: Die Zwickelfelder waren rundum mit großen Engelsfiguren auf Goldgrund ausgemalt. Nach den erhaltenen Resten ließ Zwirner Pausen und eine ergänzende Rekonstruktionszeichnung anfertigen (Köln 1984, Farbtf.

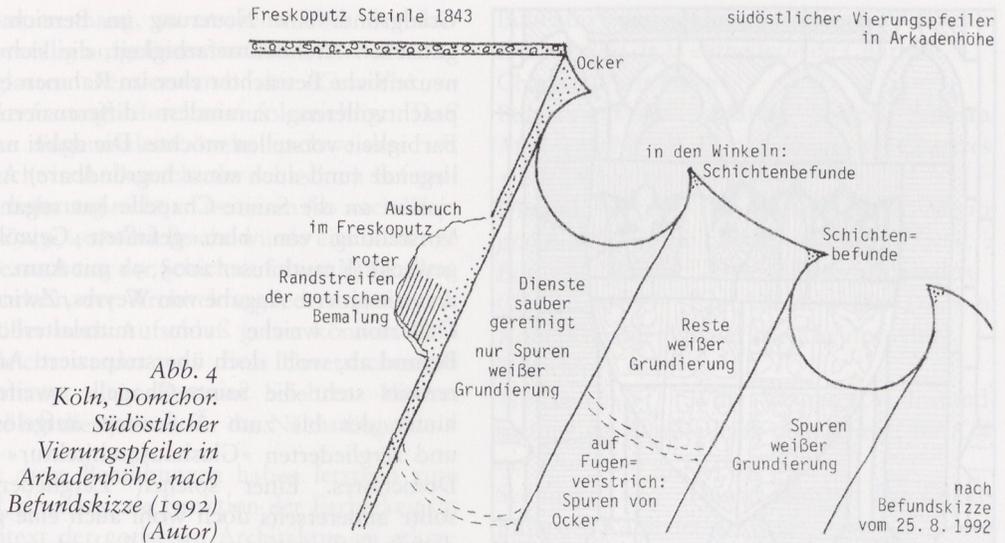


Abb. 4  
Köln, Domchor.  
Südöstlicher  
Vierungspfeiler in  
Arkadenhöhe, nach  
Befundskizze (1992)  
(Autor)

7; auch abgebildet bei Clemen 1937, 168 und Michler 1992, 94), bevor er die Arkadenzwinkel durch Edward von Steinle im Stil der Zeit erneut mit Engeln ausmalen ließ (Wolff 1991, 46-50).

Als Anfang der 90er Jahre für die Restaurierung der Steinle-Fresken Gerüste aufgestellt wurden, bestand Gelegenheit, in dieser sonst unzugänglichen Höhe das Quaderwerk der Architekturglieder – Arkadenprofile, Bündeldienste, den Vierungspfeiler mit seinen Diensten – unmittelbar in Augenschein zu nehmen (Michler 1992). Dabei zeigte sich, daß die gründlich freigelegten Quader doch noch eine Fülle von allerdings zusammenhanglosen Farbspuren aufweisen, woraus immerhin eine durchgängig weiße Grundierung mit gewisser Sicherheit herausgelesen werden kann. Ob aber die wenigen Ockerspuren auf die ursprüngliche Fassung zurückgehen (was über altem Fugenverstrich denkbar wäre) oder von einer der späteren Übermalungen herrühren, bleibt ohne stratigraphische Relationen ungewiß. Halb im Verborgenen gab es dort oben aber doch einen sicheren – und sogar sichtbaren! – Nachweis, daß ein kräftiges Ockergelb einst die Grundlage der gotischen Architekturfassung gebildet hatte: Am Anschluß des Vierungspfeilers an die Arkadenwand, wo der

erste Dienst einige Zentimeter Abstand hält, findet sich in dem Winkel dahinter dieses Ocker, sorgfältig unter Zwirner freigelegt im Hinblick auf die vorgesehene Neuausmalung der anschließenden Arkadenwand (Abb. 4). Der Freskoputz von Steinle reicht dicht heran; in Höhe der 1992 zugänglichen Gerüstlage wies er am Rande einen Ausbruch auf, welchen der akkuraten Anschluß des roten Rahmenstreifens der gotischen Zwickelmalerei an die Ockerfassung freilegte. Das ist bislang der einzige sichere Befund von der ursprünglichen Farbigkeit des Kölner Domchores.

Grundlegend für jegliche daran anschließenden Überlegungen, vom ursprünglichen Farbfassungs-System eine mögliche Vorstellung zu gewinnen, ist die Frage: War das Ocker nur Grundlage für eine differenzierte Farbgebung (wie etwa in Chartres) – oder hat es alle Gliederungen einheitlich überdeckt (wie an Pfeilern und Wänden in Amiens)? Auch für eine mögliche Klärung dieser Frage gibt es an den vom damaligen Gerüst aus erreichbaren Architekturgliedern ausschlaggebende Befunde. Die Freilegungen hatten nämlich bei aller Gründlichkeit die unzugänglichen Winkel zwischen den Profilen nicht vollständig erfaßt.

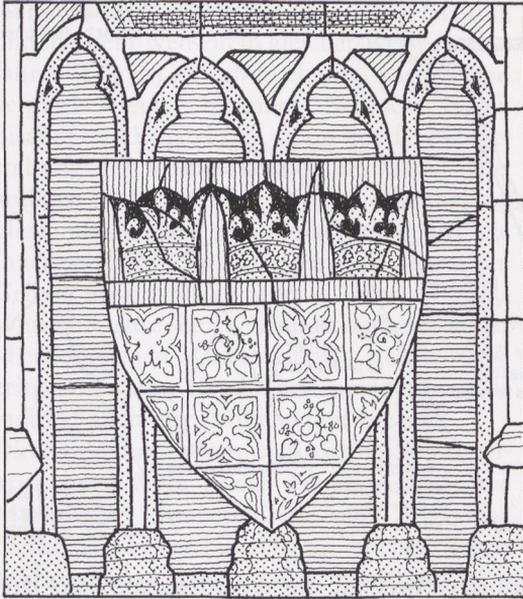


Abb. 5 Köln, Domchor. Sockelfeld im Königsfenster N V, um 1300: Arkaturen mit weiß vor goldgelb abgesetzt dargestellten Bündelprofilen (Autor)

Diese Winkel sind mit unberührt gebliebenen Farbschichten ausgefüllt (Abb. 4), die zweifellos bis zu den ältesten zurückreichen, wobei sich zeigen müsste, ob das Ocker die Profilschlüsse durchgängig überfaßt, oder ob sich eine Begrenzung zeigt zwischen ocker gefaßten und weiß belassenen Teilen der Architekturglieder: Der Schichtenanschluß in der Tiefe dieser Winkel ist also von entscheidender Bedeutung! Solange diese Befunde nicht untersucht und ausgewertet sind, bleiben alle Rekonstruktionsversuche Spekulation.

Mit »flankierenden« Argumenten läßt sich vorläufig lediglich ein Rahmen des Möglichen und Denkbaren abstecken, innerhalb dessen sich vielleicht doch gewisse Näherungswerte fassen lassen. Einen ersten Ansatz bietet die einheitliche Neufassung Zwirners in einem Ockerton: Sollten sich darin nicht doch bei seiner Freilegung gewonnene Erkenntnisse widerspiegeln? Irritieren würde dabei die Ausmalung der Arkadenzwickel mit Engeln auf

Goldgrund: eine Neuerung im Bereich der gotischen Architekturfarbigkeit, die sich der neuzeitliche Betrachter eher im Rahmen einer prachtvolleren, zumindest differenzierteren Farbigkeit vorstellen möchte. Die dabei nahe liegende (und auch sonst begründbare) Assoziation an die Sainte-Chapelle hat sogar die Vorstellung von blau gefaßten Gewölben geweckt (Krauthäuser 2003, 91 mit Anm. 85), was die zitierte Angabe von Weyres, Zwirners Ockerton weiche vom mittelalterlichen Befund ab, wohl doch überstrapaziert. Andererseits steht die Sainte-Chapelle zweifellos hinter der bis zum Äußersten aufgelösten und zergliederten »Glashausarchitektur« des Domchores. Einer solchen Zergliederung sollte andererseits doch wohl auch eine gliedernde Differenzierung ihrer Farbgebung entsprechen. Im unmittelbaren Umfeld des Kölner Dombaues begegnet Vergleichbares in der 1288 geweihten Marburger Schloßkapelle mit ihren weißen, nur in den Kehlen farbig ausgelegten Bündeldiensten (Michler 1978, 37-40), was wie eine von Köln her inspirierte Neuerung in der Geschichte der Architekturfarbigkeit anmutet. Diese Vermutung wird flankiert von einer Beobachtung im Domchor selbst: Die Königsgalerie der Obergadenverglasung wird von Tabernakelarchitekturen gerahmt, deren »Bündelprofile« abwechselnd weiß vor gelb bzw. umgekehrt abgesetzt sind (Abb. 5; Rode 1974, als Beispiele: Tf. 102-104 [Königsfenster N V: Weiß vor Goldgelb] / Tf. 95 [Königsfenster N IV: Goldgelb vor Weiß]). In der gebauten Architektur würde ein solches zweifarbig-gegliedertes Fassungs-System innovativ an das »klassische« System wie in Chartres anschließen. Auf Grund dieser Überlegungen habe ich 1999 einen entsprechenden »vorläufigen Rekonstruktionsversuch« für den Kölner Domchor vorgelegt (Michler 1999, 89f., Abb. 2): *Alle Dienste und Profilstäbe in reinem Weiß vor dem Ocker von Pfeilerschäften, Arkaden und Profilkehlen. Sieht man das grundlegende Ocker mit dem es überhöhen den Goldgrund der Zwickelmalereien im*

Zusammenhang, so erscheint über der darüber völlig aufgelösten und zunehmend heller verglasten Fensterwand *das Gewölbe in Ockerfassung* durchaus folgerichtig. Daß keine Fugenmalerei mehr nachweisbar ist, braucht in Anbetracht der schlechten Befundüberlieferung nicht zu irritieren (so auch Weyres 1949, 40) – vielleicht würde eine künftige Untersuchung der Schichtenfolgen in den Profilwinkeln der Architekturgliederungen auch darüber noch Aufschluß geben können. Und vielleicht werden uns diese Untersuchungen überhaupt eines Besseren belehren. Vorerst halte ich dies jedoch für das Nächstliegende.

Alle diese Bemühungen haben letztlich zum Ziel, die integrale Funktion der Farbigkeit im Kontext der gotischen Architektur zu erkennen und zu begreifen. Das war nicht Gegenstand des vorliegenden Berichtes, in dem es allein um die Befunde selbst ging. Darüber hinausweisende Fragen sind in der zitierten Literatur mehr oder weniger ausführlich behandelt; wir haben sie deshalb in einem Anhang in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt. Für das Befundthema sei besonders hingewiesen auf Autenrieth (2003), dessen Anmerkungen zu den Kathedralen von Chartres, Amiens und Köln die Anregung zu unserem Bericht gaben; die betreffende Sammelchrift gibt darüber hinaus einen umfassenden Überblick zum Thema der Befunderhebung im Bereich der Architekturfarbigkeit; des weiteren sei hingewiesen auf Botlan (2007), in einem Sammelband, der ein aufschlußreiches Bild vom gegenwärtigen Umgang der französischen Denkmalpflege mit Architekturfarbigkeit vermittelt (wobei Amiens wiederum ausgeklammert bleibt).

Jürgen Michler

Anhang:

*Zitierte Literatur in chronologischer Ordnung*

Zwirner 1842 Ernst Zwirner, Vergangenheit und Zukunft des Kölner Dombaues. In: *Kölner Domblatt* 2, 1842

Bulbeau 1850 Marcel Joseph Bulbeau, *Description de la cathédrale de Chartres*.

Chartres-Paris 1850

Bulbeau 1887-92 Marcel Joseph Bulbeau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*. 3 Bde., Chartres 1887-1892

Durand 1901-03 Georges Durand, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame*. 2 Bde. und Tafelbd., Amiens-Paris 1901-1903

Clemen 1937 Paul Clemen, *Der Dom zu Köln* [Kunstdenkmäler der Rheinprovinz].

Düsseldorf 1937

Weyres 1949 Willy Weyres, Die Instandsetzung des Domes nach dem Kriege. In: *Kölner Domblatt* 2, 1949, 37-41

Sedlmayr 1950 Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*. Zürich 1950

v. Simson 1956/68 Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*. New York 1956 (dt. Darmstadt 1968)

Jantzen 1957 Hans Jantzen, *Kunst der Gotik*. Köln 1957

Rode 1974 Herbert Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes* [Corpus Vitrearum Medii Aevi]. Berlin 1974

Michler 1977 Jürgen Michler, Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume. In: *Wallraf-Richartz-Jb.* XXXIX, 1977, 29-64

Michler 1978 Jürgen Michler, Zur Farbfassung der Marburger Schloßkapelle. In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 36, 1978, 37-51

Michler 1980 Jürgen Michler, Zur Farbfassung der Sakristei der Marburger Elisabethkirche. In: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 38, 1980, 139-161

Köln 1984 Kat. *Verschwundenes Inventarium*, Köln [Schnütgen Museum] 1984

v. d. Meulen/Hohmeyer 1984 Jan van der Meulen / Jürgen Hohmeyer, *Chartres. Biographie der Kathedrale*. Köln 1984

Michler 1984 Jürgen Michler, *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit*. Marburg 1984

Kimpel/Suckale 1985 Dieter Kimpel / Robert

Suckale, *Die gotische Baukunst in Frankreich 1130-1270*. München 1985

Michler 1989 Jürgen Michler, La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur. In: *Bulletin monumental* 147, 1989, 117-131

Wolff 1991 Arnold Wolff, 32. Dombaubericht. In: *Kölner Domblatt* 56, 1991, 9-68

Michler 1992 Jürgen Michler, *Beobachtungen zur mittelalterlichen Farbigekeit der Architektur des Kölner Doms*. Gutachten 1992 (Ms. im Dombauarchiv Köln)

Michler 1999 Jürgen Michler, Die Einbindung der Skulptur in die Farbgebung gotischer Innenräume. In: *Kölner Domblatt* 64, 1999, 89-108

Kurmann 2001 Brigitte Kurmann-Schwarz / Peter Kurmann, *Chartres. Die Kathedrale*. Regensburg 2001

Autenrieth 2003 Hans Peter Autenrieth, Unser Bild vom mittelalterlichen Bauwerk (Oberflächen, Farbfassung, Wandmalerei). Zum Stand der Forschung. In: *Historische Architekturoberflächen. Kalk-Putz-Farbe* [ICOMOS-Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXIX, hrsg. von Jürgen Pursche]. München 2003, S. 52-75

Krauthäuser 2003 Dietmar Krauthäuser, *Die mittelalterliche Architekturpolychromie des Kölner Domchores*. Diplomarbeit FH Köln 2003

Botlan 2007 Marc Botlan, Pour une politique régionale de conservation et de valorisation des peintures murales: le cas de la région Centre. In: *Peintures murales. Quel avenir pour la conservation et la recherche?* Actes du colloque international tenu à Toul 2002 (hrsg. von Ilona Hans-Collas). Vendôme 2007, S. 69-82

#### Nachschrift:

»*Dégradation de la cathédrale d'Amiens*« (Didron 1847)

Didrons scharfe Kritik an der willkürlichen Restauration der Amiensener Westportale hat »in der Geschichte der französischen Denkmalpflege Epoche gemacht« (Willibald Sauer-

länder, *Gotische Skulptur in Frankreich*, München 1970, S. 142). Heute bräuchte Amiens wieder einen Didron. Heute geht es um die Farbigekeit der Architektur im Inneren der Kathedrale: ein Problem, das so unglaublich ist, daß man es nicht wahrhaben möchte.

Die gotische Farbgebung des Inneren war bis in unsere Tage in seltener Vollständigkeit im Original sichtbar erhalten; nur der engere Bereich um den Hochaltar herum war einmal im Zusammenhang mit dessen barocker Erneuerung übermalt worden, was schon vor 1900 wieder rückgängig gemacht worden ist (s. oben). Im Anschluß an Gewölbestabilisierungen waren die beiden letzten Gewölbejoche im Hochchorschluß seit den 1930er Jahren, vielleicht schon seit dem Ersten Weltkrieg unverputzt geblieben (so schon abgebildet bei Martin Hürlimann / Paul Clemen, *Gotische Kathedralen in Frankreich*, Zürich u. a. 1937). Daran scheint sich die zuständige Denkmalpflege seit den 1980er Jahren so entzückt zu haben, daß sie eine steinsichtige Freilegung der weiteren Chorgewölbe bis zur Vierung einleitete, was schon Dieter Kimpel und Robert Suckale als »Denkmalzerstörung von berufener Seite« kommentiert haben (*Die gotische Architektur in Frankreich*, München 1985, S. 17, Abb. 16, 47). Seitdem ist das Zerstörungswerk unaufhaltsam fortgesetzt worden und hatte 2005 bereits den gesamten Binnenchor erfaßt (Abb. 6). Offenbar folgt die »berufene Seite« einer Zielsetzung, die im Rohbau den »ursprünglichsten Zustand« der Architektur in »ungeschminkter Reinheit« wiederherstellen will.

Die strahlend weiße Erscheinung des freigelegten Rohbaus beruht auf dem Kreidestein der Umgebung, aus dem die Kathedrale errichtet ist. So strahlend seine Wirkung auch ist ( die »berufene Seite« läßt sie sogar bei Sonnenschein noch mit Scheinwerfern ‚pushen‘): Den Erbauern galt das nicht als einer Kathedrale angemessen, sonst hätten sie sie nicht in so raffiniert Schlichtheit farbig gefaßt. Ihre Zeitgenossen hatten das als beispielhaft empfunden.



Abb. 6  
Amiens, Kathedrale,  
Hochchor nach  
kompletter steinsichtiger  
Freilegung,  
Zustand 2005,  
bei strahlender Sonne  
und Scheinwerfer-  
beleuchtung (Autor)

den und sich weithin daran orientiert (Michler 1980, Exkurs S. 142-145) – wovon sich allein der Kölner Domchor bezeichnenderweise abhebt.

Wer hätte geglaubt, welch unglaubliche Willkür noch in unseren Tagen dem Schutz und

der Erhaltung historischer Substanz entgegenzuwirken vermag! (Zu fahrlässigem Umgang mit originaler Farbigkeit in Amiens s. auch Manfred Koller, Tagungsbericht »La couleur de la pierre«, *Restauro* 2001, S. 73-76; dazu Michler, Nachwort, ebd., S. 167.)

Jürgen Michler